Efigie de ION VLASIU

- AL. MACEDONSKI • acum 50 de ani: primul scenariu cinematografic românesc?
- TITUS POPOVICI: Dacii — scenariu
- GARCIA LORCA: un inedit pentru omul cu faţa de piatră
- JEAN COCTEAU: Testamentul lui Orfeu — un scenariu inedit relatat de Romulus Vulpescu

Proletari din toate ţările, uniţi-vă!

gazeta literară

Anul XIII Nr. 31 (717). Joi 4 august 1966

ORGAN SAPTAMINAL AL UNIUNII SCRIITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA •

8 pagini: 1 leu

ARMONIE DINAMICĂ

Bărbaţi ai străinătăţii au vizitat în ultimul timp România socialistă. Cei care cu privire cinstită au privit această ţară şi cu cuvinte cinstite au vorbit despre ea nu au putut trece peste unul dintre cele mai fascinante semne ale civilizaţiei, armonia, caracteristică spiritului şi materiei româneşti Armonios e trunchiul românesc al naşterii noastre, armonios e fructul universal al muncii şi al artei noastre.

Şi nu e numai vorba de străinii care *trec* prin România, ci de noi cei ce *sîntem* aci, luminaţi de secundele mărețe ale unui trecut bărbătesc. Esenţial este ca noi să simţim armonia, fără nici un efort, direct, în ţesuturile cele mai subtile ale fiinţei noastre, care de-a lungul vîrstelor ei caută formidabil armonia. Ea poate fi asemănată cu un continent straniu pe care trebuie să-l descoperi. E prea puţin. Căci ea însăşi este aproape fiinţă, fiinţa peisajului şi a spiritului, centaur de peisaj şi de spirit, jumătate peisaj, jumătate spirit dominator. Armonia este şi o obsesie a artelor (literatura, muzica), dar şi o tendinţă a realului.

Ideea de armonie nu este o idee nouă a acestor pămînturi. Ea are o veche şi generoasă descendenţă. Nou este modul înţelegerii ei de azi. Nouă este turnura pe care ea o ia acum, sub ochii acestor serii umane care contribuie la realizarea celui mai vechi vis al omului — libertatea. Ideea de armonie nu poate fi înţeleasă în afara ideii de libertate. Libertatea însăşi nu este decît armonia absolută, acea stare în care te simţi stăpînul propriei tale vieţi, navigator pe curgerea unui destin individual.

Ideea de armonie este veche de cînd pămîntul românesc. Altfel, ce explicaţie poţi găsi peisajului nostru, dispunerii lui în dulci amfiteatre de relief, minunii lui concentrice în jurul vîrfului Omul? Apăsată, definitivă, Dunărea trece ca o linie de adunare pe la baza ţării, într-o masivă armonie cosmică.

Dar aceasta este armonia ce ne-a fost dată spre a o continua. Cum o continuăm noi, cum putem rezista tentaţiei puternice a utilului?

Constructorului îi vine greu să întrerupă un plai bătrîn pentru a planta acolo o uzină. Dar el clădeşte uzina şi întreprinde ceva — ce anume? — pentru a nu distruge armonia. El trebuie să creeze impresia că acea uzină a crescut din acel pămînt prin contribuţia benevolă a pămîntului, ca să zic aşa, voluntar, fără nici un efort, din iarbă. Uzină de uzină, constructorul întîmpină greutăţi noi, fiind obligat să respecte mereu cumpăna dintre *necesar* şi *frumos*, frumosul fiind şi el necesar, într-un mai îndepărtat orizont de profunzime.

Iată, trecem pe lîngă Galaţi. Aici e oraşul, acolo — şi mîna se ridică destul de mult pentru a arăta exact — va fi, aproape este, combinatul. O perdea de pădure între oraş şi combinat. De ce?

— Plasînd combinatul la o oarecare distanţă de oraş şi despărţindu-le printr-o pădure, lăsăm Galaţiul în seninătatea lui desăvîrşită de port dunărean.

Ne aflăm în Oltenia de nord. Cîmpul se împreună acum armonios cu sonda. Parcă am privi o parte din stema ţării. Mai ales că peste munţi străluceşte Ardealul, cu armonia lui recunoscută, fixată în aer de turnurile de ceas ce se văd pînă departe, atît de departe, încît constructorii hidrocentralei de pe Dunăre par a-şi potrivi ceasurile după cele de aici.

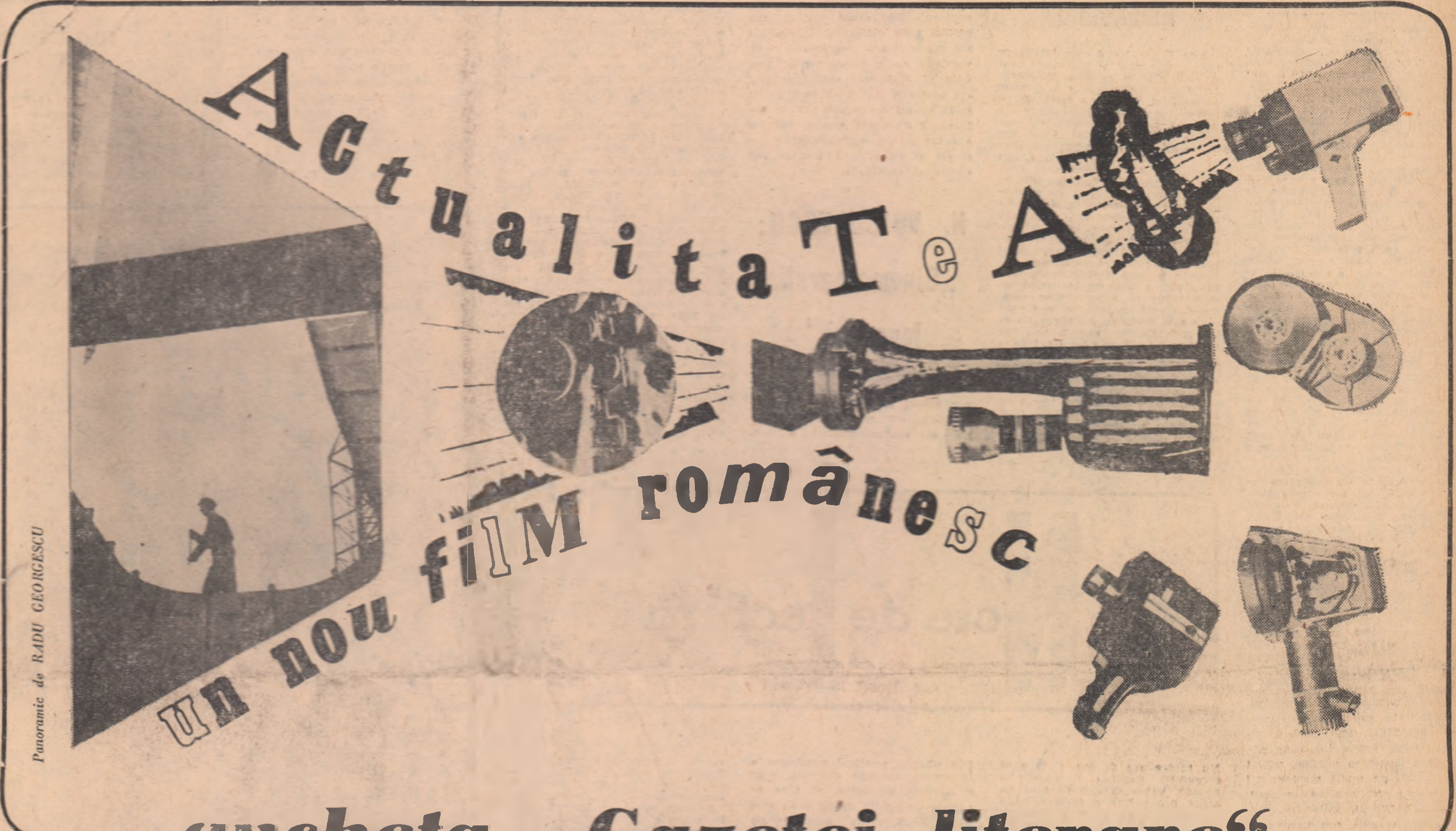
★

Am asistat cu toţii, în timpul care a trecut de la al IX-lea Congres al P.C.R., la o uriaşă dezlănţuire de energie umană pusă în slujba înaltelor idei ale progresului şi civilizaţiei. Clipă de clipă pe cuprinsul românesc se mişcă o piatră sau se înalţă o schelă, întru armonie. Clipă de clipă armonia este esenţializată într-o sculptură ori amănunţită într-un şantier.

Nici n-ar putea să fie altfel, pe un pămînt ca al nostru născut armonios, trecut armonios prin întîmplările istoriei sale.

Adrian PĂUNESCU

(Continuare în pagina 7)



Panoramic de RADU GEORGESCU

ancheta „Gazetei literare"

„...În goana mare înspre realizarea artei, a adevăratei arte cinematografice, sforţările româneşti nu pot fi nefolositoare...

Scriitorii, artiştii, compozitorii, regizorii, operatorii, fotografii români ar găsi cu siguranţă motivele noi care să integreze o artă cinematografică românească în noua artă a cinematografiei universale. Ar fi calea cea mai scurtă spre a putea arăta sufletul românesc lumii întregi"

LIVIU REBREANU
(1930).

Orele 18 fără cinci. În redacţie a intrat cineva; pare o figură cunoscută, una din acele figuri pe care n-o poţi fixa, dar eşti sigur că ai mai întîlnit-o, într-un „Expres", după ce ai ieşit de la lucru, ori seara în faţa marilor cinematografe —: „n-aveţi un bilet în plus?" Nu are aerul obişnuit al clientului literar, care bate la poarta austeră a Gloriei. Totuşi, automatismul redacţional intră în funcţiune:

— Versuri?

— Nu.

— Proză?

— Nu.

— Drame?

— Nici.

— Bine, dar vă aflaţi la Gazeta literară.

— Tocmai. Aţi anunţat săptămîna trecută că pregătiţi un număr cu cinematografia. Eu sînt SPECTATORUL. A, nu, fără majuscule! Sînt spectatorul cu litere mici. *Stau totdeauna în centrul sălii, nici prea departe, nici prea aproape, să văd cum trebuie...*

— Cu ce vă putem fi de folos?

— Aveţi aici o masă rotundă...

Şi, ca-ntr-un film fantastic, folosind, certamente, un truc de cinema, SPECTATORUL pocneşte din degete. Stupefacţie! În jurul mesei ne trezim cu atîtea persoane şi personalităţi, pe care nu le-am fi putut strînge laolaltă cu toate telefoanele redacţiei.

Poetul Romulus Vulpescu, cu barba sa de diac, între fruntea lată cît un ecran (aprins) de televizor, a lui Eugen Schileru şi faţa spirituală, de hidalgo al cinematecii, a criticului D. I. Suchianu. Regizorul Al. Boiangiu, napoleonian, cu mustaţă Clark Gable tip 1936. Grav ca totdeauna, Petre Sălcudeanu, redactor de bază al scenaristicii româneşti, autorul Săptămînii neterminate (şi nu întîmplător, avînd în vedere multiplele sale sarcini) în compania lui Dimos Rendis, iute ca PIPERUŞ din Uliţa sălbatecă.

Nu mai avem timp să-i prezentăm pe ceilalţi, pentru că Al. Oprea, precipitat ca totdeauna (încurcat între coniacuri, cafele şi comenzi redacţionale), deschide dezbaterea.

•

AL. OPREA: Nu găsesc cuvinte cu care să glorific fapta d-voastră: acum, cînd mulţi dintre colegii noştri întrerup orice efort intelectual, abandonîndu-se plăcerilor acvaticosolare, domniile voastre, rezistind oricărei tentaţii (ştrand, un pahar de Coca-cola pe-o terasă, semifinalele campionatului mondial de fotbal etc.) aţi reuşit să ajungeţi teferi şi nevătămaţi în incinta redacţiei noastre. Vă mulţumim.

Tema dezbaterii (care ne-a strîns pe toţi aici, cu o forţă magnetică) o cunoaşteţi: cinematografia. Aflîndu-ne la **Gazeta literară**, mobilul secret al disputelor noastre trebuie să rămînă în fond literatura. Aşadar:

ÎN CE MĂSURĂ POATE LITERATURA SĂ AJUTE PE SPECIALIŞTII APARATULUI DE LUAT VEDERI (expresia e împrumutată dintr-o cronică cinematografică) CA SĂ-ŞI ÎNDREPTE OBIECTIVUL SPRE CELE MAI PREGNANTE REALITĂŢI ALE LUMII NOASTRE CONTEMPORANE? DE CE AVEM PUŢINE FILME BUNE DESPRE ACTUALITATE? CARE ESTE (SAU TREBUIE SĂ

(Continuare în pagina 7)

Dintr-un sentiment, nu de pudoare — ar fi exagerat! ci să-i zicem de lucidă apreciere a situaţiei, am evitat să vorbesc sau să scriu despre experienţa mea de scenarist, deoarece, prin forţa lucrurilor, a unor concepţii înrădăcinate prea adînc, a spectaculozităţii muncii regizorului (care are loc, ca să zicem aşa, în ochii tuturor, la lumină), meritul unui film reuşit e întotdeauna al acestuia, în timp ce vina unui eşec se prăvale integral asupra scenaristului. După cîţiva ani (prea mulţi!) de activitate exclusiv cinematografică — acum cînd vreau să mă întorc la uneltele mele dintîi, cu regretul totuşi că în film *finis non coronabat opus*, mi s-ar părea prezumţios să trag concluzii cu iz de generalitate.

Istoriceşte, situaţia se prezintă aşa: într-o epocă, scenariul literar era totul, regia trebuind să se rezume la o fidelă şi servilă ilustrare a textului scris (de obicei în acea perioadă prea mult literar şi prea puţin cinematografic). Reacţia nu s-a produs imediat, ea se produce acum.

Majoritatea regizorilor noştri, îmbogăţiţi de experienţa cîtorva filme proprii, în medie două, şi de vizionarea *în exclusivitate* a foarte multor filme străine, simt tentaţia, care li se pare salutară, să renunţe la sîcîitoarea obligaţie, ştirbitoare a multilateralei lor personalităţi, de-a fi prizonierii unui „text". Unii îşi descopăr talentul de scriitori, pentru că, în definitiv, după absolvirea liceului, toţi ştim să scriem, toţi am analizat la orele de română *Ion* şi *Mitrea Cocor*.

Desigur, scenariul literar e în primul rînd *construcţie*, articulaţie, contrapunct şi corespondenţe secrete între scene şi în evoluţia personajelor, dar asta e altă poveste.

Probabil din necesitatea naturală şi uşor de înţeles de-a sprijini producţia naţională de filme, cronicarii au fost de multe ori prea indulgenţi, sau evazivi — şi în loc ca aprecierile lor să fie luate *cum grano salis*, ele au stimulat subiectivitatea multor regizori tineri, făcîndu-i să uite că toate *filmele* noastre, absolut toate, chiar cele mai bune, îţi lasă impresia că mai era loc pentru ceva, şi că acest ceva *era în posibilităţile noastre*. Dacă... Părerea mea strict personală e că marele film românesc nu s-a născut încă şi că sfînta autonemulţumire ar mai putea călători liber prin multe conştiinţe. Dar s-ar putea să mă înşel şi să nu văd ceea ce în faţa multora are strălucirea evidenţei incontestabile.

Mai cred că, în actualele condiţii ale cinematografiei româneşti şi multă vreme de aici înainte, *filmul bun* nu se va putea naşte decît pe baza colaborării strînse între scenarist şi regizor, în perfecta lor comunicare interioară în perioada elaborării scenariului şi în deplina libertate a regizorului în timpul filmării. Dar se întîmplă — vai, atît de des — ca perfecta identitate de vederi din timpul colaborării să se transforme pe platouri într-o totală discordanţă *artistică*, în care sensurile se pierd, în care sugestia, subtextul, fiorul să fie înecate în platitudine — rezultat al pripelii, al relei credinţe, al vanităţii, nelalocul ei într-un gen de artă prin esenţa lui colectivă.

Discordanţa aceasta, contradicţia aceasta, ar putea produce opere superioare, numai în cazul existenţei unor mari personalităţi creatoare, cu o vastă experienţă artistică şi umană, pe deplin formate, posesoare ale unei viziuni şi ale unui stil propriu.

Titus POPOVICI

FILMUL, GEN LITERAR

Filmul nu se înrudeşte *cu*, şi nici nu este inspirat *din* arta literară. Filmul ESTE artă literară; este literatură, aşa cum sînt nuvela, sonetul, piesa de teatru, romanul, epigrama, balada, etc. Cinematograful e un gen literar mai întîi pentru că scenariul e un gen special de literatură; apoi fiindcă filmul întrebuinţează cuvîntul, ba chiar îl întrebuinţează mai din belşug decît toate celelalte genuri (34 de funcţii diferite am identificat în arta ecranului); în sfîrşit, şi mai ales, fiindcă filmul e o artă pe bază de poveste. Oriunde este poveste este literatură. Chiar şi poezia lirică are la temelie o poveste: aceea a unei stări sufleteşti povestite de poet, în mai multe „acte", ca la teatru, plimbată prin decoruri şi figuri metaforice variate —, ca la teatru. Cu, fireşte, particularităţile proprii genului liric. Tot aşa, povestea care stă la temelia unui film are altă structură, altă articulaţie decît povestea din alte genuri literare. Şi nu mă gîndesc numai la „flash back", adică la retrospecţie, la înapoiere în trecut. Să nu se creadă că aceste rememorări sînt proprii cinematografului. Le regăsim în cele mai ortodoxe romane, în purele romane de aventuri. Cea mai mare parte din capitolele poveştilor lui Dumas încep cu cuvintele: „În timpul acesta, Milady..." sau „în vreme ce prietenii noştri se căzneau să..., la Luvru se întîmplau lucruri uimitoare..." etc. etc.. Întoarcerea gîndului îndărăt este ABC-ul oricărei povestiri. Altceva e original la povestirea din film. În **Cursul de cinematograf** pe care îl publicam acum vreo 40 de ani, spuneam că, din tot ce se petrece în lumea din jurul nostru, nimic nu este mai *specific cinematografic* ca lăsarea, căderea pe gînduri, plecarea pe drumul hoinar al amintirilor şi închipuirilor, cu perindare de imagini şi cuvinte, defilare aparent haotică, dar coerentă totuşi, aşa precum chiar şi visele au (zic psihologii) o puternică unitate dramatică. Desigur, descripţii de astfel de *visări treze* există şi în romane. Dar în film ele au ceva cu totul special. Aici povestea însăşi este *altfel*. Ea nu ne face să *aflăm*, ca în nuvele sau romane, că se întîmplă cutare lucruri; nu luăm cunoştinţă de anumite evenimente, ci *ne readucem aminte* de *întîmplări deja ştiute* de noi şi pe care, acum, le vom *şti mai bine*, adîncite prin reflexiune, completate cu închipuiri întregitoare, explicate mai exact. Percepţie şi suvenir fac una, într-o trăire mai intensă, mai intimă, mai dezlegătoare de tîlcuri şi enigme. Arta cineastului e de a ne trezi această patetică stare de spirit chiar fără nici o folosire de „flash back". Este arta de a ne da impresia că descoperim mari noutăţi compulsînd vechi amintiri. Asta nu aduce incoerenţă, ci, dimpotrivă, unitate, căci nu fugim pripit pe albia unei simple cronologii, ci *conducem* desfăşurarea faptelor, luminaţi de idei tari, prin care descoperim aspecte noi în fapte vechi. Numai dacă un film ne produce această caldă intimitate cu noi înşine, poate el să se numească un mare şi adevărat film.

Iată şi alte trăsături ale poveştii cinematografice pe care alte genuri literare nu-s în stare să le aibă.

Ascunderea gîndului, atît din cauze morale cît şi imorale, se face în două feluri. Sau tăcînd, sau vorbind, vorbind mult, vorbind despre cu totul altceva. Facem ca atunci cînd vrem să „schimbăm vorba", numai că acum o facem înainte ca „să fi fost vorba" despre ceva despre care dorim „să nu fie vorba".

Desigur, în romane, nuvele, epopei, schiţe etc., aflăm din cînd în cînd că eroul nostru una vorbise şi başca gîndea. Dar o aflăm tot prin cuvinte, fiindcă ne-o spune pe şleau fie autorul, fie personajul, fie vreun alt personaj care a aflat-o de la cine ştie cine. Pe cînd în film, această demistificare se face nu prin informaţie directă, ci prin ghicire. O deducem după diverse indicii fizice: gesturi, mişcări ale obrazului, căutături, priviri expresive, sonoritate specială a frazelor mincinoase, o seamă de elemente trădătoare de adevăr, elemente fie vizuale, fie auditive, care însă *materialmente nu se pot obţine decît prin cinematograf*, prin arătare pe ecran. Poate teatrul să mai poată folosi această artă a actorului de a-şi compune jocul aşa încît să ne dezvăluie intenţiile sale ascunse. Am zis „să poată", căci de fapt teatrul preferă dezvăluirile pe cale de explozii de mărturisiri. În tot cazul acest fel de a folosi dialogul este esenţial şi tipic în cinematografie, unde gropla-nurile (inaccesibile teatrului), precum şi revenirile de imagini, insistările pe cutare cadru, permit spectatorului să citească adevărul îndărătul neadevărului.

Nu voi înşira aci toate cele 34 de funcţiuni ale cuvîntului cinematografic. O voi face în cadrul fişelor a căror publicare am început-o în această revistă. Vreau doar să mai semnalez o funcţiune, una într-adevăr remarcabilă, între altele pentru că slujeşte bine natura proprie a filmului, anume de a evoca la spectator căderea pe gînduri şi rejudecarea unor lucruri cunoscute dar insuficient judecate. În lăsarea pe gînduri, defilează imagini şi cuvinte. Imaginile informează, cuvintele explică. Imaginile predomină. Cuvintele apar mai rar, explodînd ca nişte soluţii, ca nişte subite *Eurika*. În acele momente toată fiinţa noastră se apleacă şi apasă pe două-trei cuvinte pe care le scotocim, le adîncim, dezgropînd armonice de sens ascunse... Cinematograful are (şi *numai el* are) mijlocul de a detaşa anumite cuvinte, de a le desprinde de fluxul gîndurilor, pentru a le privi ca sub o lupă. Ecranul poate face ca asemenea cuvinte să difere de toate celelalte care compun dialogurile personajelor. În loc să le prezinte auditiv, le va prezenta vizual sub formă de mic insert tipărit pe un vast ecran negru şi gol. Vechiul procedeu la care de nevoie recurgea filmul mut, poate fi azi reluat ca o magnifică inovaţie, pentru a evoca fazele de concentrare ale gîndului în cursul visării. Funcţie pe care filmul mut o avea, dar care n-a fost apreciată la justa ei valoare de filmul vorbitor. De altfel, cineaşti inteligenţi ca Godard (căci Godard este sigur inteligent, şi talentat, deşi o scrînteşte în 90% din cazuri) introduc ostentativ acest vechi procedeu, conştienţi că el este o fructoasă inovaţie.

Ar mai fi un aspect al chestiunii: studierea acelui gen literar care este *scenariul*. Ceva deosebit de filmul propriu-zis. O categorie literară aparte. Şi ale cărei trăsături specifice n-au fost încă satisfăcător analizate. De aceea aştept cu mare interes masa rotundă la care „Gazeta literară" va dezbate această problemă.

D. I. SUCHIANU

CEA CARE A VEGHEAT TAINA...

Doamnei Arghezi — in memoriam

Cea care veghea taina s-a dus. Surparea în neant a Femeii îl lasă pe Adam singur, într-un rai de părăginire și amurg. Cine va mai șterge pridvorul casei de colbul mîhnirilor scuturate din stele? Cine va mai plivi țarina de ceața îndoielii, cusută printre irişi și ierbi? Cine va mai inunda cu soare spornic ograda? Cine va lustrui tipsia dimineții, rînduind pe argintul ei cristalul cast al fiecărui început de zi?

Mărțișorul cugetului e pustiit. Lăstunii amintirii se izbesc în ferestre și cad răniți. Te-ai dus, Doamnă a noastră, a acelora care venind spre pragul Lui, rîvneam să cuprindem o taină. Taina o vegheai Tu. O vegheai meșter, cu mîini harnice de bucovineancă, rînduind în jurul poeziei, ca să ascunzi misterul!, o gospodărie cu știubeie, cu zarzări și pruni, cu copii... Ce se petrecea însă dincolo, peste zăplazul astupat cu faguri de cer, unde hămăiau Hoțu și mîrîia Zdreanță?... Din cînd în cînd, printre uluci, te bănuiam cum ieşi să întinzi la soare, ca să se zvînte de melancolie, alesăturile scumpe, odăjdiile somptuoase, borangicurile cu fir sideral, scoase din sipetul nopților Lui și încredințate Ție, ca într-un veșnic dar de nuntă.

Ni le-ai vădit și nouă, cu gingășie, dar ți-au rămas toate și-s ale tale. Noi am trecut adesea pe lîngă ele, turiști grăbiți, închinîndu-ne o clipă, ca să scrijelăm apoi, în mătasea lor, pe sub ascuns, o exclamare sau o injurie. Le-am sorbit, ne-au uimit, le-am hulit, le-am cîntat *osana*, dar tu le-ai slujit cucernic o viață, retrasă în umbra strălucirii lor falnice, ca într-o mînăstire. Veneai spre El dintr-un tărîm ales, aducînd în ochi albăstrimea grea a Sucevițel, taina tulburătoare a Voronețului, mîndria de granit a Dragomirnei. Aduceai de acolo și știința de a străjui și sluji. Căci intrînd în această mînăstire a poeziei ai știut că ea va fi vremuită, cu foc, cutremur și cumpene, ca și celelalte zidiri de temelie ale acestui pămînt românesc prin care s-a legitimat un neam. Ai slujit această zidire a cuvîntului arghezian, și ai biruit o dată cu ea, iar odoarele ei strălucesc și prin Tine.

Ni le-ai lăsat, dar taina a rămas neîncepută. Ne-ai ferit de ea, îmbiindu-ne spre acolo cu zîmbetul tău, ca să recunoaștem la capătul ascezei sau al exegezei că misterul e intact și pur. Nu ne-a spus însă mai mult nici Ana Magdalena Bach, invitîndu-ne să ne lipim sufletul de zidul catedralei bărbatului ei, dar ascunzîndu-ni-l pe organist.

Ascult Matheus Passion sau poate Duhovniceasca. Ascult și tresar cutremurat: mîna care întindea la soare odăjdii peste crestele a jumătate de veac a înghețat alaltăieri. A înghețat dar a rămas pe brocart. Tine în palmă, îngemănată cu cealaltă mînă, a bărbatului, ca în frescele voievodale, chivotul poeziei lui Tudor Arghezi.

Paul ANGHEL

Note de Lectură

ION CANTACUZINO:

„Momente din trecutul filmului românesc"

Editura „Meridiane" a luat o foarte plăcută inițiativă. A înființat o colecție de plachete, de cărțulii de buzunar, conținînd monografii cinematografice bine tipărite și împodobite, pe o treime din conținut, cu fotografii. Colecția se numește „Biblioteca cinefilului". Primul autor la care ne referim, Ion Cantacuzino, a fost printre sprijinitorii cinematografiei înainte de război și excelent critic de filme. Deosebit de asta și deși de profesiune medic psihiatru, s-a ocupat efectiv și de teatru ajutînd-o la regie pe mama sa, regretata mare artistă Maria Filotti. Broșura lui tratează despre începuturile filmului românesc. Începuturi în care rolul lui a fost mai mult decît însemnat, căci numai grație insistențelor sale s-a înființat acea dublă taxă (pe metru de film și pe bilet) din care s-a constituit fondul cinematografic. Cu acești bani s-a construit micul dar foarte modernul studio în vremea aceea din str. Wilson. Tot o idee a lui Cantacuzino — idee la el veche și tenace — era ecranizarea Nopții furtunoase. Chiar dînsul făcuse scenariul. Și este poate cel mai glorios certificat de bun cineast ușurința cu care, în momentul cînd s-a hotărît să se facă acest film, a găsit că scenariul, pe care îl scrisese Jean Georgescu, era mai bun decît al lui. Filmul a fost o deplină reușită. A fost, împreună cu celălalt film al lui Georgescu (Visul unei nopți de iarnă) singurul film artistic românesc de bună calitate din perioada aceea; ambele lucrate în studioul din Wilson, precum tot acolo fusese turnat și documentarul artistic Țara moților (regizor, operator, monteur: Paul Călinescu), care avea să obțină în 1939 la bienala de la Veneția marele premiu pentru filmul de scurt metraj. Afară de aceste trei, restul filmelor ca să zicem așa românești (căci multe din ele erau coproducție) erau mai prejos de orice (și erau, vai, poate 40 la număr). Totuși, remarcă Ion Cantacuzino, ele au o certă valoare de document. Imortalizează priveliști dispărute, moravuri dispărute, figuri dispărute. Numai grație lor vom putea avea dinaintea ochilor, trăind și simțind, pe mulți mari artiști ai noștri: Nottara, Demetriad, Timică, Bulfinski, Bulandra, Maria Filotti și alții. Ion Cantacuzino găsește trei caracteristici producției românești anterioare epocii socialiste: improvizație, imitație și discontinuitate. Totuși, conchide el, a fost o etapă utilă. N-aș putea zice că nu se înșeală. Etapă penibilă, dar inevitabilă, fusese o alta, și anume primii ani ai Buftei, ani tot atît de slabi cît și cei din epoca burgheză, care însă au servit totuși la ceva. Petru cel Mare spunea că tot mîncînd bătaie de la suedezi, aceștia „ne vor învăța pînă la urmă să-i batem noi pe ei". Cum s-a și întîmplat. Tot făcînd filme foarte proaste, am învățat să facem și altele mai bune. Unele chiar riscînd să capete și premii la festivalurile internaționale. Cum, iarăși — s-a și întîmplat.

ANA MARIA NARTI

„Serghei Eisenstein"

Ana Maria Narti este inteligentă, cu bun gust și înzestrată cu un stil clar și grațios. Monografia despre Eisenstein e o disecție serioasă și precisă a modului de lucru și a ideilor inspiratoare ale marelui creator sovietic. Cu excepția Grevei și a lui Potemkin opera sa cea mai prețioasă (dar vai, trecătoare și obscură) a fost activitatea sa de profesor. Profesor nu pe catedră, ci pe platou. Era un vulcan eruptiv de asociații de idei scînteietoare, de sugestii, evocări, descrieri pitorești, explicații ingenioase, schecluri mimate, imagini poetice tulburătoare. Cultura lui era universală și insațiabilă: istorie, psihologie, inginerie, pictură, teatru, sociologie, totul venea topit în creuzetul incandescent al discursurilor sale. Acest aspect al geniului său cred că a fost esențial. Autoarea noastră n-a insistat asupra lui. In schimb, pe ici pe colo l-a înțeles greșit. Astfel, ea amintește cum, în Occident, conferințele lui Eisenstein provocau ostilitate din pricina caracterului lor angajat. Ei — scrie Ana Maria Narti — s-au indignat, bunăoară, atunci cînd Eisenstein a anunțat că va face un film despre Capitalul lui Marx. Nu fusese așa de loc. Cum o să ecranizezi Capitalul? Fusese o butadă. Vroia să zică doar că un artist poate face o lucrare bună din orice temă, chiar și din Capitalul lui Karl Marx. Era o hiperbolă, nu o informație publicitară!

IORDAN CHIMET:

„Western"

În aceeași colecție a apărut o remarcabilă monografie a filmului de Far-West. Adică nu numai a filmului, dar și a fenomenului istoric și psihologic reflectat în așa-zisele filme „de cow boys". Autorul, Iordan Chimet, descrie trei elemente: împrejurările, portretul eroului și uneltele sale. Aceste unelte erau: calul, pistolul și singurătatea. Cumplit de singur lupta acest viteaz. Lupta împotriva tuturora. Împotriva anarhiei absolute a unor oameni noi, beți de libertate și întrebuințînd-o peste măsurile firești. Far-West-ul mai avea și alți eroi, ca să zicem așa, secundari: vînătorul, prospectorul, constructorul de cale ferată, bizonul, ghidul descoperirilor de drumuri, poștașul. Dar eroul capital era șeriful (sau marșalul). Într-o lume unde toate problemele se rezolvau cu pistolul, șeriful trebuia să tragă cel mai bine și... cel mai rar. Adică să facă astfel încît să nu fie nevoie să se folosească de armă. Iordan Chimet a redat aceste originalități de caracter și de situații într-un stil cursiv și captivant.

N. VOICULESCU:

„Cinematografia japoneză"

O sarcină ingrată a avut N. Voiculescu în monografia sa despre filmul japonez. El este, fără îndoială, cel mai bun cunoscător al cinematografiei nipone. Din păcate, publicul românesc o ignorează aproape complet. S-ar fi cuvenit, de aceea, să i se atribuie un spațiu grafic mult mai mare decît acela acordat de „Meridiane". Căci era nevoie de o analiză amănunțită a cel puțin zece filme. Originalitatea lor, subtilitatea lor, caracterul lor așa de străin de tot ce știm noi în materie cinematografică făceau indispensabilă o asemenea tratare. Autorul a trebuit să facă un tur de forță pentru a-l inocula cititorului măcar sentimentul general al noutății cinematografice japoneze.

T. CARANFIL:

„7 capodopere ale filmului mut"

Editura „Meridiane" a înțeles însă această nevoie într-o împrejurare similară, cînd a însărcinat pe T. Caranfil cu o lucrare despre Capodoperele filmului mut. Autorul se ocupă de șapte mari cineaști: Griffith, Eisenstein, Dovjenko, Pudovkin, Dreyer, Stroheim, Chaplin. Operele lor sînt analizate cu pătrundere, iar explicațiile sînt scrise într-un stil curgător și agreabil. Este însă de mirare că printre capodopere nu figurează cele două mari lucrări ale lui Fritz Lang: Nibelungii și Metropolis. Cu atît mai mult, cu cît Nibelungii este poate singurul film mut care păstrează o modernitate intactă. E adevărat că Luminile orașului de Chaplin este culmea perfecției în arta mută. Caranfil a avut meritul să vadă asta și s-o spună. Dar n-a spus că, în ciuda acestei perfecții și culminații, formula e depășită. Nimeni nu o va mai folosi. În schimb, dacă cineva va vrea să facă un film pe o temă de genul Nibelungilor, nu poate, nu are artisticește dreptul să facă decît așa cum a făcut Lang. Cît despre Metropolis, avem aci un alt fenomen curios. Tot ce privește jocul actorilor este insuportabil, ridicol, inadmisibil astăzi. Cu privire însă la marea artă cinematografică a splendorii plastice, a monumentalului, a fantasticului, și mai ales a așezării în cadru astfel încît fiecare obiect să-și joace rolul prin simplul fapt că e plasat acolo unde e plasat —, în această privință, Metropolis depășește în frumusețe multe producții de astăzi, după patruzeci de ani de cinematografie.

Aceasta arată ce importantă e, în materie de film mut, întrebarea: cutare capodoperă trecută mai suportă ea oare vizionarea astăzi? De pildă în Intolerance, ca și Nașterea unei națiuni, Griffith pur și simplu inventează cinematograful; inventează montajul, cadrajul, operatoria variată, într-un cuvînt narațiunea cinematografică însăși, articulația proprie artei ecranului, gramatica, sintaxa însăși a filmului. Dar vai, succesul descoperirii l-a ucis pe descoperitor. De la o zi la alta, invenția a fost adoptată unanim, a devenit bunul tuturor, iar inventatorul a rămas moștenitor doar al defectelor sale!

Caranfil a avut meritul să simtă importanța faptului că în celebrul meci de box din Luminile orașului, nimic nu este trucat. Miracolul e real, realist. Pipernicitul erou inventează realmente mișcările care vor anula inegalitatea de forțe dintre el și namila cu care se bătea. Dar Caranfil nu a văzut (sau în tot cazul nu ne-a spus) de ce e așa, și care e semnificația morală a acestui aparent miracol.

Aș fi așteptat de la el să ne semnaleze și alte cîteva capodopere, ca de pildă Nana de Renoir, Studentul din Praga de Galleen, și altele. În sfîrșit, esențial într-o asemenea monografie ar fi fost o clasificare libartită în capodopere care mai sînt și azi vizionabile și altele care nu-s. Chiar dacă criteriul de împărțire este numai gustul subiectiv al judecătorului.

D. I. S.

Jean Renoir

capodopere ale filmului mut

Iordan Chimet
Western

Serghei Eisenstein

Marlene Dietrich

Aqua Forte

SUPRAREALISM DILETANT

Valul poeziei tinere, ca o maree, a crescut și continuă să sporească sub ochii noștri, atingînd, ca fenomen, una din cotele cele mai ridicate în mișcarea literară. Se încearcă stiluri numeroase, se scormonesc cu tenacitate drumuri noi. Unii tineri izbutesc să-și deschidă o cale proprie vădită și revistele îi încurajează: apar nume care merită această semnalare inițială, se publică versuri semnate de necunoscuți, ce conțin viziuni și idei surprinzătoare. Curba de creștere a fenomenului poetic tînăr este impresionantă. Ea dezvăluie un climat de cultură și spiritualitate fertil în toate domeniile.

Critica literară n-a intrat propriu-zis în acțiune în fața acestui fenomen. Și pe bună dreptate. Prezența ei se arată într-o operă de alegere și de promovare cît mai largă. Ea se mulțumește să dea șanse, să înlesnească, să descopere, lăsînd timpul să lucreze, în colțul lui misterios, ca o vietate calmă și infailibilă, la discriminările decisive. E vorba, firește, de o primă perioadă de timp, de răgazul minim necesar ca stratificările lirice să se alinieze și să se grupeze, pentru asaltul propriu-zis la „porțile gîndirii". Dar de aci încolo critica urmează să intervină ca o unealtă a timpului — care nu este un timp abstract, ci ansamblul cerințelor și imperativelor estetice ale unei epoci concrete și noi, deosebită de oricare alta de mai înainte, avînd fizionomia ei istorică proprie. Poezia tinerilor trebuie să sufere în mod neapărat confruntarea estetică cu propria sa epocă, să treacă acest examen, să iasă învingătoare, în individualitățile ei reprezentative, ca și în acea comunitate de spirit ce delimitează curentele și tendințele ei. Aceasta este o lege a poeziei, a literaturii.

Revistele noastre promovează poezia tinerilor, cu lărgime de spirit, cu curaj, cu generozitate firească sau cu entuziasm. Niciodată n-a funcționat mai deplin spiritul de sprijin, de solidaritate a generațiilor, de dezinteresată și bucuroasă luminare a drumurilor celor ce se ivesc la porțile literaturii.

Este destul de grea selectarea perfectă, din prima lovitură, a șanselor poetice, este dificil „să se schimbe calul în timpul cursei" speranțelor. Astfel, materialul care se publică e fatalmente inegal, el poate fi mai mult ori mai puțin expresiv și reprezentativ. Dar acest material îmbracă deseori un aspect net criticabil. Revista „Amfiteatru", de exemplu, publicație care stimulează activitatea spirituală a studenților, în general se achită bine de această sarcină pe care o are în sînul culturii noastre actuale. Ea a publicat versuri ale tinerilor, de o netăgăduită semnificație. Dar nu e mai puțin adevărat că în paginile ei își face loc atît o poezie esteticește incontrolabilă, cît și o poezie de imitație și mimetism violent. Același lucru se poate afirma despre revista „Ramuri" din Craiova și, într-o măsură ori alta, despre alte publicații. În penultimul număr al revistei „Ramuri", poetul Miron Radu Paraschivescu, neobosit și generos mentor al celor mai tineri candidați la poezie, face o breșă în gustul poetic pe care îl dovedește lirica sa proprie, în favoarea unor excrescențe suprarealiste executate după ureche. Suprarealismul a fost un amestec de intelectualism și automatism, o împletire de incisivitate ironică sau autoironică și de hazard imagistic subconștient, care a corespuns unui fel de *ambouteillage* al inspirației poetice în epoca dintre cele două războaie. După război, suprarealismul n-a mai putut fi deshumat, cu toate eforturile depuse. A rămas un fenomen depășit, cu o anumită semnificație în istoria poeziei contemporane, un prilej de amintiri și evocări ale unor determinate persoane. A-l încuraja la noi astăzi și încă sub forma diletantă a unui subprodus avangardistic, este un capriciu critic, care în afară de faptul că nu se justifică prin nimic, poate avea un efect derutant în frămîntările poeziei tinerilor. Căci ce sens poate să aibă o poezie ca aceea intitulată „Poem postbelic", publicată de „Ramuri", ce începe astfel: „*voi mîncători de noiembrie, / vă mai spălați sub braț cu necrologuri / cînd tancurile au fost bătute-n cuie / pe sînul eroului pe decorația metroului / cum mai sărutați pe gură — un tors de bronz / cînd un poet a fost mușcat / de un senator bolnav de gută*" etc. Știm că Vintilă Ivănceanu, autorul ei, pretinde a evoca ceva legat de război, ceva conexat cu o realitate, dar această conexare, în afară de a fi falsă și arbitrară — în care singurul element de coeziune e dat de quasicalamburul „pe sînul eroului pe decorația metroului" — se bizuie pe o harababură imagistică care sună ca o persiflare a unui ștrengar incorigibil la adresa unor cititori ce iau litera tipărită în serios. Ce sens pot avea versuri ca: „*pe picior i se încolăcise / un cufăr cu dubloni spanioli / îngropați de cardinalul de ardeal / laolaltă cu leșurile ereticilor*", din poezia intitulată „adulter"? Ce sens pot avea versuri ca acestea, cu care termină numita poezie: „*poate chiar zeul zeus / de mîhnire dedîndu-se / la băutură / s-a îmbolnăvit / de gălbinare / chiar în casa tîmplarului / în patul tîmplarului / în brațele femeii tîmplarului*"? Bucata de mai sus pare a începe de-a dreptul epic: „*pe femeia mea am prins-o / în adulter cu un zeu / și copilul născut în adulter / înainte de-a-i ieși dinții / mînca ovăz fulgi fulgi ninsoare / din cal / și purta un frac alb / croit de el însuși*" etc.

Tehnica acestui fel de versuri este foarte elementară, în ciuda alurei savant spăimoase pe care o posedă. Poetul evoluează ca orbul pe gheață, mergînd încotro îl duc picioarele, căutînd să înainteze susținîndu-se în mîini, revenind apoi la o mișcare în coate — spre a ne demonstra ce anume? Libertatea absolută a imaginii, determinismul ei fals subconștient? În același număr din „Ramuri" este și poezia — la care ne-am referit și cu alt prilej la rubrica *Aqua-forte* — „Peisaj spaniol", semnată de Valeriu Oișteanu, în care „*closetele publice arhipline de învățați și prostituate / iar în mijlocul acestui loc viran cîinii sfîșie / măruntaiele bețivului și îmbătați / se culcă / în clopotniță și sforăie pînă la vecernie*". Atins de poanta hazardului „suprarealist" începe să se arate și un poet de promisiuni mai sigure ca Mihai Teclu în versurile intitulate „Basm", care compromite organizarea poeziei sale cu un final ca acesta: „*Numai eu care cerșeam cu o mănușe la poarta Cazinoului / știu cum a fost dar pe mine mă spînzură drept / vîntul, mîine dimineață*". În ultimul număr din „Amfiteatru" ne atrage atenția, în același sens, poezia „Mîini calde încă" de Sebastian Reichmann, care începe astfel: „*Mîini calde încă, cum s-ar lăsa liniștite pe masă / în aceeași cameră strictă a lumii / cu ultima croială modernă a nopții / din capul fiecărui bătrîn, bătrînețea se surpă / roade un cerc de la început și hrănește / urîtenia pentru un alt spectator pregătită / phoenix s-ar obișnui din nou cu pămîntul / unde începe orașul / unde oprește pînza tîrzie a cortului*".

Ni se pare inutil a mai cita alte asemenea versuri — care se găsesc și în alte reviste și sînt chiar salutate de unele publicații, — despre care se poate spune că aparțin unor simulați „jucători la ruletă" ai poeziei. Autorii lor ne amintesc de acel artificiu, dintr-o povestire a lui Oscar Wilde, care, stingîndu-se, într-o mlaștină, mai găsește timp să exclame cu încîntare: „Știam eu că am să fac senzație!".

Vom reveni.

ULYSSE

AFIȘ LA FILMUL „MONDO CANE"

NOUTĂȚI EDITORIALE

● **POEZIE**

— Geo Dumitrescu: **Nevoia de cercuri.** — Editura pentru literatură.

— Petru Dulfu: **Isprăvile lui Păcală.** — Editura tineretului.

● **PROZA**

— Liviu Rebreanu: **Ion**, roman. — Editura pentru literatură.

— Ionel Teodoreanu: **Ulița copilăriei.** — Editura tineretului.

— Dumitru Corbea: **Badia**, povestire. — Editura tineretului.

— Dragoș Vicol: **Omul de la ora 13**, ediția a II-a. — Colecția „Aventura", Editura tineretului.

— Sînziana Pop: **Nu te lăsa niciodată**, schițe, cu o prefață de Gh. Achiței. — Colecția „Luceafărul", Editura tineretului.

— Marin Bucur: **Zi de vară pînă-n seară**, roman — Editura pentru literatură.

★

— Boccaccio: **Decameronul.** În românește de Eta Boeriu. Prefață și tabel cronologic de Alexandru Balaci. — B.P.T., Editura pentru literatură.

— Guy de Maupassant: **Opere**, vol. I, II și III. În românește de Otilia Cazimir, Lucia Demetrius și Radu Malcoci. — Prefață de N. N. Condeescu. — Editura pentru literatură universală.

— I. S. Turgheniev: **Povestirile unui vînător.** În românește de Mihail Sadoveanu. Prefață de Valeriu Cristea. — B.P.T., Editura pentru literatură.

● **CRITICĂ, STUDII, MONOGRAFII**

— George Călinescu: **Viața lui Mihai Eminescu**, ediția a V-a — Editura pentru literatură.

— Al. Philippide: **Studii de literatură universală.** Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga — Colecția „Biblioteca școlarului", Editura tineretului.

— Al. Piru: **C. Negruzzi**, micromonografie. — Editura tineretului.

— Ovidiu Drimba: **Ovidiu.** — Colecția „Oameni de seamă", Editura tineretului.

— Al. Vianu: **Abraham Lincoln.** Colecția „Oameni de seamă", Editura tineretului.

— Pierre Daix: **Șapte secole de roman.** În românește de Sanda Ripeanu. — Editura pentru literatură universală.

● **ARTĂ**

— J. Bratin: **Calendarul muzicii universale.** — Editura muzicală.

● **POLITICĂ**

— **Despre morala comunistă** — În ajutorul educației comuniste a tineretului. — Editura politică.

— Eugen Phoebus și N. S. Stănescu: **Aur sau dolari?** — Colecția „Actualitatea", Editura politică.

— Santiago Carillo: **Cum va fi după Franco?** Cu o prefață a editurii. — Editura politică.

— William J. Pomeroy: **În pădurile Filipinelor.** — Editura politică.

— Friedrich Engels: **Dialectica naturii**, ediția a III-a. — Editura politică.

— Friedrich Engels: **Anti-Dühring**, ediția a IV-a. — Editura politică.

PUNCTE DE VEDERE

LIVIU REBREANU DOUĂ ECRANIZĂRI

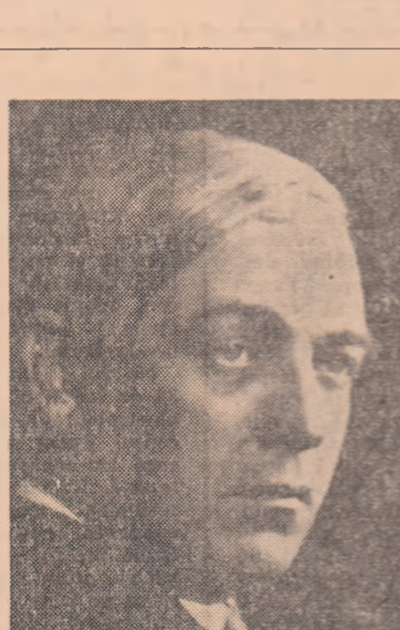
După părerea mea, opera literară și filmul sînt două domenii diferite, din care ultimul e mult mai legat de tehnică și ca atare susceptibil de o rapidă înnoire și perfecționare, ceea ce nu s-ar putea spera pentru domeniul literaturii. Din această cauză, mutația valorilor funcționează cu totul altfel în film decît în opera literară, în sensul că filmul se perimează sau se învechește mult mai repede, chiar cînd a fost pentru epoca lui foarte bun, în vreme ce o operă literară bună e bună permanent. Desigur există și cîteva filme „clasice", de valoare istorică; ar fi totuși greu să vorbim de permanențe aici. În chip evident, deci, filmul nu poate concura opera literară și sînt rare cazurile cînd ecranizarea unei opere literare a izbutit să echivaleze sub raportul valorii artistice opera literară însăși.

Ar fi, credem, inutil să susținem că cinematografia e una și literatura alta și să combatem din principiu orice ecranizare, pentru că ecranizările s-au făcut și se vor mai face, cu cîtă artă — rămîne să apreciem de la caz la caz. Sîntem de acord că viziunea cinematografică își are specificul ei și că unui film nu trebuie să i se aducă obiecții că e film și nu operă literară, totuși, avînd în vedere că, în cazul ecranizării, filmul e dependent de opera literară, se impune ca imaginea cinematografică să nu contrazică radical opera literară, s-o falsifice sau s-o altereze. Mai cu seamă în cazul capodoperelor literaturii, fidelitatea cinematografică ni se pare obligatorie.

Din moment ce opere ca Pămîntul de Zola, Țăranii lui Reymont, Adio, arme de Hemingway au fost ecranizate îndată după primul război mondial (de Antoine, Modzelevski și Borzage) era de așteptat ca romanele lui Liviu Rebreanu să atragă încă de la început atenția cineaștilor noștri. Așa s-a întîmplat că primul film sonor românesc, datînd din 1930, a fost ecranizarea romanului lui Liviu Rebreanu Ciuleandra. Filmul, realizat cu regie și actori străini, n-a rezistat. Era de datoria cineaștilor actuali să reia ecranizarea lui Rebreanu, a operelor sale capitale, din care Liviu Ciulei a ales în 1964 Pădurea spînzuraților. De data aceasta ecranizarea a înregistrat un remarcabil succes, obținînd și un premiu internațional, totuși fără a face imposibile rezervele și chiar obiecțiile.

Fără să minimalizăm importanța și meritele indiscutabile ale filmului Pădurea spînzuraților (înregistrăm cu satisfacție inserarea lui în Dictionnaire des cinéastes, 1965, de Georges Sadoul), este necesar să arătăm, în scopuri constructive, cîteva deficiențe. O eroare a făcut-o, după părerea noastră, autorul scenariului, Titus Popovici, din dorința, lăudabilă de altfel, de a spori mesajul umanist al romanului. Toți spectatorii au rămas surprinși de a descoperi în filmul Pădurea spînzuraților nu romanul cu același titlu, arhicunoscut, apărut în 20 de ediții și tradus în 15 limbi străine, ci un fel de compendiu din opera lui Liviu Rebreanu, o lucrare mai curînd inspirată după Liviu Rebreanu decît de Liviu Rebreanu însuși, cu adaosuri și chiar cu unele rectificări nelalocul lor.

Criticii literari sînt în genere de acord că Pădurea spînzuraților este o operă perfect articulată în problematica și semnificațiile ei, o dramă de o tensiune egală de la început pînă la sfîrșit, o ficțiune cu substrat istoric definitiv închegată, fără fisuri și fără goluri, din care nimic nu se poate scoate, nimic nu se poate pune în plus. Atunci de ce era nevoie să se introducă personaje din Ion ca Roza Lang, de ce era nevoie de episodul cu socialistul neamț? (combinație neizbutită din locotenentul Gross și Ițic Strul). Se știe că Pădurea spînzuraților reprezintă versiunea superioară a nuvelei Catastrofa, publicată de autor cu trei ani înainte de roman, în 1919. Nimic nu l-ar fi împiedicat pe Rebreanu însuși, dacă el ar fi găsit că drama lui Apostol Bologa (dezvoltarea dramei lui David Pop) nu este suficientă în ea însăși, s-o combine cu cazul soldatului din nuvela Ițic Strul dezertor, publicată și ea anterior, între 1919—1920. Dar scriitorul n-a simțit această nevoie, drama lui Ițic Strul fiind alta decît a lui Apostol Bologa și alta decît a locotenentului Gross, în roman anarhist, nu socialist. Introducerea Rozei Lang este cu atît mai lipsită de sens cu cît nici în Ion, unde e temporar amanta lui Titu Herdelea, prezența ei nu era absolut necesară. Dimpotrivă, rolul Martei Domșa, important în roman, în film este modificat și diminuat. Nu se înțelege de ce Apostol, care s-a înrolat voluntar pentru ca să crească în ochii ei, o părăsește. S-a eliminat în același chip episodul cu Alexandru Pălăgieșu, pus de Liviu Rebreanu cu rost, pentru a oglindi o stare de lucruri caracteristică în Transilvania în vremea primului război mondial. Neverosimil în film și cu totul diferit față de roman apare locotenentul Varga. De unde în roman el suspectează continuu pe Bologa, spre a-l aresta în cele din urmă și a-l preda curții marțiale, în film Varga e zguduit de destinul camaradului său și varsă lacrimi abundente pentru tragedia lui.



Nu mă bag în subtilități cinematografice și admit că filmul a încercat un laitmotiv specific, cred totuși că simetria romanului obținută prin repetarea la sfîrșit a scenei de la început în același cadru simbolic care justifică titlul cărții, a fost sacrificată în film și nu spre cîștigul lui.

Cealaltă ecranizare recentă a unui roman de Liviu Rebreanu, Răscoala lui Mircea Mureșan, care a obținut și ea un premiu internațional, a fost mult mai cuminte și mai proporționată, nu dilatînd ca Pădurea spînzuraților romanul, ci făcînd o sinteză din el. Scenaristul (Petre Sălcudeanu) a făcut un rezumat al romanului Răscoala, eliminînd tot ceea ce era secundar, de pildă aventurile lui Titu Herdelea în mediul citadin, și adăugînd foarte puțin de la el, de exemplu, în final, scena cu soldatul care, silit să participe la represiunea răscoalei, se sinucide (scenă melodramatică bineînțeles inutilă).

Ceea ce s-ar putea obiecta filmului nu este simplificarea întîmplărilor din roman, ci modul în care au fost selectate. Desigur, aici a intervenit specificul narațiunii cinematografice; totuși nici din punct de vedere cinematografic nu au fost exploatate toate posibilitățile oferite de roman. Sînt de exemplu în roman anumite instantanee (ca dialogul dintre Leonte Orbișor și Trifon Guju sau cearta lui Marin Stan cu boii), aparent neînsemnate, care puteau fi, chiar așa izolate cum apar, ușor transformate în secvențe tipice. S-a pus, firește, accentul pe mișcarea maselor; cu toate acestea, în film, ca și în roman, masele capătă relief prin exponenți, generalul trăind prin particular. Or tocmai particularul, concretul, detectabil în roman, în film s-a pierdut într-o mișcare de la o vreme stereotipă a țăranilor. Să recunoaștem că, în această direcție, romanul lui Liviu Rebreanu, incomparabil și inimitabil, a pus scenaristului ca și regizorului probleme deosebit de grele. Pornind de la o sugestie a romancierului, scenaristul a acordat un rol mai bogat lui Petre Petre, dar uneori a depășit măsura născocind și lungind fără rost episodul cu Florica, iar alteori s-a abătut de la conduita oscilantă a eroului din roman, trecîndu-i cu vederea ezitările și confuzia. Episodul cu Nadina, natural în roman, e înflorit în film simbolic pe ideea de fecundare a pămîntului, ceea ce nu ni s-a părut de cel mai bun gust.

Oricum, ca ecranizare, Răscoala este mult mai în spiritul lui Rebreanu decît Pădurea spînzuraților, care poate fi un film mai interesant în sine, fără să-l raportăm la roman. Părerea noastră însă rămîne aceea că, în special în cazul capodoperelor, textul literar trebuie să primeze, ca să nu ne pomenim azi cu un Rebreanu care nu e Rebreanu, mîine cu un Camil Petrescu care nu e Camil Petrescu și nici altceva (o experiență complet eșuată s-a făcut deocamdată cu ecranizarea romanului Calea Victoriei de Cezar Petrescu.)

Pădurea spînzuraților și Răscoala sînt două experiențe originale. Ecranizările vor fi probabil reluate. Pentru început ele sînt cu totul promițătoare.

AL. PIRU

ALEXANDRU MACEDONSKI — ACUM 50 DE ANI: primul scenariu cinematografic românesc?

În **Vestea**, I/1877, nr. 22, a apărut, sub iscălitura Leandru, bucata în proză **Așa se fac banii** (nuvelă orientală), prima formă (în versiune românească) a unei proze în limba franceză, **Comment on devient riche et puissant**, prezentă în culegerea **Les Balalaïkas. Contes Scytho-Slaves**, Paris, 1911.
În volumul al III-lea din excelenta sa ediție, **Alexandru Macedonski, Opere** (Nuvele, schițe și povestiri), regretatul profesor Tudor Vianu publică, după manuscrisul poetului, bucata mai sus menționată, redactată de Macedonski în franțuzește (pp. 182—191, ed. cit. E.F.R. 1946). În corpul de note de la finele volumului, editorul reproduce în întregime, după **Vestea**, prima redacție a povestirii în românește.
La finele acestui text, profesorul Tudor Vianu scrie: „Macedonski s-a gîndit să prelucreze povestea sa pentru cinematograf, compunînd cu această ocazie, probabil, primul text redactat de un român în vederea inscenării cinematografice. Textul este scris în limba franceză și, potrivit vechei tehnice a cinematografului mut, cuprinde două serii alternative de însemnări: unele (sub titlul Apparitions Graphiques) conțin textul care urma să fie imprimat pe peliculă, altele (sub titlul Cinémas) descrierea scenelor fotografiate (ca indicații pentru regizor). Iată această lucrare în întregime, așa cum am găsit-o într-un manuscris autograf al lui Macedonski, cuprinzînd 42 file, lipite într-un caiet albastru (nedatat, dar probabil din epoca de după 1916)".
Acestui text — în fond un „decupaj" în primă formă — i-am căutat echivalențele românești, pastișînd discret stilul autorului. „Aparițiile grafice" nu sunt altceva decît inserturile, care în filmul mut apăreau de obicei înaintea secvenței corespunzătoare, menite fiind să explicitzeze spectatorului imaginile de pe ecran. În decupajul modern (pentru o mai eficientă urmărire a corespondenței imagine-sunet) textul este distribuit pe două coloane paralele — înlesnindu-se astfel sugestia de simultaneitate. În decupajul filmului mut explicația și imaginea aferentă se succed. Pentru o mai ușoară lectură, textul inserturilor este cules cu caractere cursive. Am tradus termenul Cinémas cu un echivalent aproximativ, plan, cu toate că, de fapt, în multe cazuri este vorba de o succesiune de planuri.

Romulus VULPESCU

Insertul I: (1-ère Apparition Graphique) *Alexandru Macedonski.*

Alexandru Macedonski
CUM AJUNGI
BOGAT ȘI PUTERNIC
Basm.

Insertul al II-lea: Au fost odată doi frați. Cel mare, Ali, sacagiu de meserie, neavînd decît un măgar, o cărioară și un butoi, abia de izbutea s-o scoată la capăt, umplîndu-și butoiul de zece ori pe zi la vestitele șipote de la Macmur... Nevastă-sa, o scorpie știrbă, îl ocăra, copiii, o droaie, țipau de foame...

Planul I *(1-er Cinéma)*: Ali în cocioaba lui. Scorpia îl amenință, cînd cu pumnul, cînd cu unghiile-ascuțite pe care aproape că i le vîră-n ochi. Murdari și zdrențăroși, copiii dau din mîini, își șterg nasul, plîng, se tăvălesc pe jos și cu-o groază de gesturi dau semne de foame. Ali, deznădăjduit, nu mai știe ce să facă, își smulge părul din cap, fiindcă turbanul, în timp ce el se zbate, i se rostogolește pe jos; nevastă-sa însă i-l pune din nou pe creștet și-l dă de umeri afară...

Insertul al III-lea: — „Șterge-o odată, odraslă a Naibei", a strigat nevastă-sa îmbrîncindu-l afară, „și lipsește din ochii mei mai iute. Apa de la Macmur e mai rece ca niciodată, scoate și vinde cît mai multă poți..."

Planul al II-lea: Ali, plouat, tîrînd piciorul fără spor, lac de nădușeală, și măgarul, înhămat la căruța cu butoi, într-un decor de uliță turcească. Soare la amiaz și umbre albăstrii.

Insertul al IV-lea: Din contra, Hasan, dăruit cu-o minunată barbă roșie...

Planul al III-lea: Hasan, hoinărind cu mîinile-n buzunarul șalvarilor, trece pe sub încîntătoare coroane umbroase care mărginesc, pe mal, Dunărea. Se vede forfota maritimă — vase cu pînze, vapoare, bărci — dintr-un port mare. La stînga,-n depărtare, năzăresc printre arbori minarete ascuțite. Hasan cască gura...

Insertul al V-lea: Din contra, Hasan era un derbedeu fără pereche care altă treabă n-avea decît să șază la umbră ori să trîndăvească sub rododafinii din fața tuturor cafenelelor...

Planul al IV-lea: Terasă de cafenea turcească într-o piață mare. Străjuită de leandri în floare. Hasan, tolănit pe-o bancă, în jur, ciuciți pe vine, turci, trăgînd ciubuc, sorbind cafea, mîncînd. Cîțiva dintre ei îndreaptă cuvînt spre el. Hasan înfulecă pilaf și cu gura plină pe jumătate dă a încuviințare din cap, se mulțumește să zîmbească, să-și mîngîie barba și să facă cu ochiul, cînd cu unul, cînd cu celălalt. Luîndu-și pe urmă ciubucul, și-n vreme ce mușteriii din jur îi vorbesc, repetă jocul de mai înainte. În fundul pieții — o moschee. Soare necruțător și trecători rari.

Insertul al VI-lea: Hasan e, după cum se vede, prețuit foarte de fruntași, care-i plătesc duium de bucate, de cafele și de ciubuce, tocmai pentru grija pe care-o are să nu-i contrazică niciodată, orice s-ar întîmpla. O clipire, o mînă mîngîindu-și barba, un zîmbet, și gata...

Planul al V-lea: La fel ca al IV-lea, cu singura deosibire că Hasan scoate fum după fum. În vreme ce se vorbește și i se vorbește din ce în ce mai aprins, și în vreme ce clipirile lui din ochi și încuviințările din cap se înmulțesc din ce în ce. Mîna cu care-și perie barba e din ce în ce mai neobosită. Se apleacă spre dreapta, spre stînga, cu un joc de scenă identic pentru fiecare dintre cei care-i vorbesc. Trece frate-său cu măgarul și cu harabaua, se oprește, îl amenință cu pumnul și pleacă mai departe furios. Hasan însă zîmbește numai și-și mîngîie barba.

Insertul al VII-lea: În Occident ar fi făcut din el un prezident de Cameră sau de Senat — ba chiar un președinte de republică — și-ar fi murit copleșit de onoruri... Acolo, se mulțumeau numai să-i dea de-mbucat... Dar...

Planul al VI-lea: Bosforul, Constantinopole și Cornul de Aur.
Forfotă de pacheboate, de caice, de nave, de bărci. Hasan, înconjurat de superbe bărbi negre și roșii, de caftane verzi, portocalii, albastre, apare-ntr-un caic ce se desprinde de un vas și trage la țărm.

Insertul al VIII-lea: Neguțători din tîrgul lui natal, trebuind să se ducă la Constantinopole, îl luă cu ei în acest paradis de pilaf și de hurii unde urmă a lenevi pe terasele cafenelelor. Numai că, într-o bună zi, Marele Vizir...

Planul al VII-lea: Marele Vizir jucîndu-și calul, un armăsar magnific, în mijlocul unui alai orbitor de aur și de nestemate.
Planurile al VIII-lea — al IX-lea — al X-lea: Aceleași personaje, trecînd însă călare de pe o stradă pe alta. Joacă de-a lungul mai multora. În fine, sosire a Marelui Vizir dinaintea terasei de cafenea unde șade Hasan, înconjurat mai abitir decît oricînd de bărbi roșii și negre. Atitudini și gesturi ca în *Planul al V-lea.*

Insertul al IX-lea: Dar iată: Marele Vizir avusese un fecior care murise și cu care Hasan semăna bucățică ruptă. Drept care l-a luat cu sine în palatul său, făcînd nu după multă vreme din Hasan un pașă, apoi dregătorul suprem peste raiaua de baștină, în care frate-său, Ali...

Planul al XI-lea: La fel ca în *Planul al II-lea,* dar Ali mai nevoiaș și mai la capătul răbdării decît înainte.

Insertul al X-lea: Dar, cum s-a mai spus, Marele Vizir făcu din Hasan dregătorul cel mai mare al raialei natale, în care frate-său Ali...

Planul al XII-lea: La fel ca *Planul I,* dar mai izbitor în ceea ce privește dărăpănarea cocioabei și mimica nevestei și-a copiilor.

Insertul al XI-lea:... Și proaspătul pașă își făcu intrarea solemnă în tîrgul natal, care era chiar reședința dregătoriei sale. Iar cei care-l cunoscuse...

Planul al XIII-lea: Piață publică și numeroși turci în grupuri, gesticulînd.

Insertul al XII-lea: Iar cei care-l cunoscuse au spus despre el: „Alah fie lăudat! Știam noi că era un om de seamă! Cît despre frate-său, păduchiosul ăsta de Ali, e-un coate-goale!" Numai că Ali prinse și el de veste și se duse la conac să-l vază pe Hasan.

Planul al XIV-lea: Sală în palat: gărzi, ofițeri, curteni. Ali dă degeaba din mîini. E luat în rîs și nu-i lăsat să se-apropie de ușa iatacului pașei. E-mpins de colo-colo. E-nghiontit. Zgomot. Deodată, se ivește pașa. Recunoscîndu-l pe Ali, clipește din ochi și e lăsat să intre.

Planul al XV-lea: Odaie turcească somptuoasă. Pașa — în caftan de brocart țesut în fir, cu papuci roșii cu vîrf întors și presărați cu fluturi și cu bumbi de aur, încins pe sub caftan cu brîu bogat țesut în Indii, în care sunt înfipte iatagane cu mănușile bătute-n pietre scumpe, cu turban de muslin și prins la nod cu pafta de diamante — stă jos solemn și plin de majestate. Alături de el, frate-său, rupcigosul, îi vorbește. El îi trage cînd cu zîmbetul, cînd cu ochiul.

Insertul al XIII-lea: Așadar, în loc să se poarte cu Ali după cum se aștepta el din partea frate-său, acesta, dimpotrivă, se poartă bine cu el, îl așază alături de dînsul. Într-acestea, Ali, care nu-și putea crede ochilor, se-nfierbînta...

Planul al XVI-lea: Același plan ca al XV-lea, cu singura deosibire că Ali, scos din fire, gesticulează...

Insertul al XIV-lea: „Cum? El, o lepădătură, pașă! Nu era cu putință, Dumnezeule!" Mai degrabă e dracul care-a luat chipul lui frate-său Hasan, ca să-și bată joc de el.

Planul al XVII-lea: La fel ca al XVI-lea numai că pașa își înmulțește zîmbetele și-și trece din ce în ce mai des mîna peste barbă... Scenă cît de vioaie e cu putință.

Insertul al XV-lea: ...Și Ali continuă să-l ocărască: — „Dă-i drumul dacă tot te-ai pornit!" îi spune pașa, „nu te sfii..." Cînd însă frate-său l-a întrebat cum de-a ajuns la toată puterea și la toată bogăția, pașa bătu din palmele-i grăsuțe și porunci cafea însoțită de ciubuce...

Planul al XVIII-lea: La fel ca al XVII-lea, la care se adaogă roabe care aduc pe tăvi aurite cafeaua, în vreme ce altele înfățișază ciubucele — cu imamele lungi din lemn de trandafir — împodobite cu chihlimbar și cu turcoaze, umplute cu tutun blond, pe care le aprind. Roabele se retrag. Scenă gravă și tăcută între cei doi frați care degustă moka și se mulțumesc să scoată din cînd în cînd mărețe rotocoale de fum...

Insertul al XVI-lea: — „În sfîrșit", rosti Ali, lăsînd ciubucul, „vrei să mă lămurești cum...?" — „Cum de mă aflu unde mă vezi?" și încrucișîndu-și brațele, după ce-a suflat în încăpere fum după fum, pașa adaose: „Pur și simplu așa, stînd jos, cu picioarele și cu mîinile încrucișate... și... suflînd fum în toate părțile..."

Planul al XIX-lea: Plan corespunzînd *Insertului al XVII-lea,* și uimirea lui Ali.

Insertul al XVII-lea: — „Așa, vasăzică?" rosti Ali. — „Da" îi răspunse pașa, și vîrîndu-i în palmă cîteva mahmudele, își lăsă fratele să se ducă.

Planul al XX-lea: Plan corespunzînd *Insertului al XVII-lea.*

Insertul al XVIII-lea: „Așa, vasăzică" își spuse Ali pornind să se-ntoarcă acasă. Și-și tîrgui în drum cîteva măsuri de tutun blond și niște imamele de lemn de trandafir.
— „Așa, vasăzică..."

Planul al XXI-lea: Ali în cocioaba lui. Întinde o rogojină de papură în mijlocul odăii, orînduiește la îndemînă tutunul, s-așază cu picioarele încrucișate între ciubuce, aprinde unul și începe să pufăie.

Insertul al XIX-lea: Numai că nevastă-sa, care era la taclale-n vecini, se-ntoarce. „Șterge-o!" vrea ea să-i strige. Dar Ali îi pune-n palmă cîteva mahmudele.

Planul al XXII-lea: Plan corespunzînd *Insertului al XIX-lea* mai sus descris. Scorpia amenințîndu-l cu pumnul și gata să se năpustească asupră-i. Dar Ali, dîndu-i cîteva mahmudele...

Insertul al XX-lea: — „Gura, femeie, așa s-a ajuns Hasan pașă, și numai pufăind din ciubuc așa cum fac eu ajungi pe lumea asta la atotputernicie și la avere. Ține-na-ți aur, și-acu' șterge-o cît mai degrabă"...

Planul al XXIII-lea: Alt ungher din cocioaba lui Ali. Scorpia desface, înconjurată de cumetre, stofe de mare preț pe care le-a cumpărat și pe care le scoate din cutii. Scenă burlescă, de gesturi și de fandoseli. Scorpia se-mpopoțonează cînd cu-o țesătură, cînd cu alta. Prietenele ei mimează o mare admirație. Mai scoate iar dintr-o mulțime de lăcrițe, coliere de corali și de țechini falși, precum și cercei cu care se-mpodobește în fața unei oglinde ciobite.

Insertul al XXI-lea: Între timp Ali...

Planul al XXIV-lea: Ali, cu picioarele încrucișate pe rogojina lui și cu tutunul la îndemînă, trage fum după fum, cînd dintr-un ciubuc, cînd dintr-altul, luîndu-le pe rînd.

Insertul al XXII-lea: Între timp, Ali... Da, numai că după ce scorpia a dat tonul pe cercei și pe alte pozne, s-a schimbat treaba...

Planul al XXV-lea: Ali, impasibil, fumînd, și nevastă-sa arătîndu-i unghiile ca niște cîngi și dinții galbeni. Scenă în care pare gata-gata să se năpustească la el...

Insertul al XXIII-lea: — „Șterge-o!" îi strigă ea zadarnic, schimonosindu-se de ciudă. „Scoală! Ne mor copiii de foame".

Planul al XXVI-lea: La fel ca al XXV-lea, dar și mai nostim și mai burlesc. Ali, totuși, nepăsător.

Insertul al XXIV-lea: — „Taci, femeie, și lipsește din ochii mei. Numai pufăind cum pufăi eu acum și numai stînd cu picioarele-ncrucișate și tihnit, numai așa te-alegi cu ceva pe lumea asta". Dar scorpia...

Planul al XXVII-lea: Ulița în fața cocioabei lui Ali. Scorpia în mijlocul vecinilor și a vecinelor pe care le-a adunat. Gesticulări și lacrimi. Strigăte.

Insertul al XXV-lea: — „Nebun!" răcnește ea în mijlocul vecinilor și a vecinelor pe care i-a adunat. „Nebun de-a binelea! Vedeți! Intrați... Intrați să vedeți..."

Planul al XXVIII-lea: Odaia în care stă Ali, care continuă să fumeze nepăsător, așezat pe rogojina lui. Încăperea e plină de cumetre, și de turci de toate culorile care-l dăscălesc degeaba.

Insertul al XXVI-lea: — „Gata! Cărați-vă cu toții" se mulțumește Ali să le spună. „Numai șezînd în tihnă și fumînd cum fac eu, dobîndești bogăția și-atotputernicia. Drept care, dați-mi pace ori duși". Dar copiii...

Planul al XXIX-lea: Scorpia în mijlocul odraslelor ei care plîng, care trag din toate părțile de ea și care mimează foamea.

Insertul al XXVII-lea: Dar copiii aflîndu-se în cea mai neagră mizerie, nevasta lui a trebuit să vîndă măgarul, butoiul și harabaua.

Planul al XXX-lea: Măgarul, butoiul și harabaua scoase din curtea lui Ali de trei juni turci care-i plătesc nevestei lui Ali.

Insertul al XXVIII-lea: Femeia făcu deci vînzarea și de cumpărat au cumpărat trei tineri tovarăși zidari care s-au dus cu lucrul cumpărat. Și biata odraslime avu de-ale gurii cîteva zile...

Planul al XXXI-lea: Copiii lui Ali, fiecare cu cîte un ciolan în mînă sau în gură, și înfulecînd și pilaf pe care-l iau cu pumnii dintr-o cratiță în jurul căreia se bat...

Insertul al XXIX-lea: În vremea asta însă, noii stăpîni ai urechiatului lui Ali, hotărî a pune dobitoc și haraba la cărat de nisip, drept care ieși cu atelajul afară din tîrg unde găsiră din belșug într-o groapă pe care-o săpară.

Planul al XXXII-lea: Marginea unei păduri. Măgarul — înhămat la harabaua, în care cei trei tineri aruncă nisip dintr-o groapă în care coboară rînd pe rînd și adesea tustrei.

Insertul al XXX-lea: Dar vezi că, în vreme ce se află în fundul gropii, dracu-și scoate coarnele în chip de comoară minunată. Scafe pline cu galbeni simțiți, giuvaericale, toată avuția lui Ali-Baba...

Planul al XXXIII-lea: La fel cu al XXXII-lea, numai că de astă dată cei trei tineri nu-ncarcă în haraba nisip, ci monezi de aur și minunate giuvaericale pe care le răstoarnă cu blidul și cu coșul.

Insertul al XXXI-lea: Încetul cu-ncetul, toată comoara lui Ali-Baba umple harabaua. Numai că, pe cînd se găteau să plece de-acolo mai zăriră ceva strălucind pe fundul gropii și dădură tustrei buzna.

Planul al XXXIV-lea: Cei trei tineri dînd care mai de care buzna-n fundul gropii, ai cărei pereți de nisip se năruie peste dînșii.

Insertul al XXXII-lea: ...Dădură ei buzna, da. Însă pereții gropii risipindu-se peste dînșii, rămase tustrei înăuntru și pieriră. Măgarul însă, la căderea nopții, se puse pe răgete.

Planul al XXXV-lea: Aceeași margine de pădure, măgarul și harabaua, însă către asfințit, apoi într-o beznă din ce în ce mai deasă. Zbatere de nerăbdare a măgarului și mimică de răgete.

Insertul al XXXIII-lea: Măgarul se puse pe răgit și pînă la urmă o luă singur pe drumul către tîrg.

Planul al XXXVI-lea: Măgarul pătrunzînd noaptea în oraș, trăgînd harabaua cu comoara.

Planul al XXXVII-lea: Drumul lui de-a lungul a cîteva ulițe.

Insertul al XXXIV-lea: Măgarul s-a întors în tîrg, dar pasul îl mînară în fața locuinței vechiului său stăpîn, Ali, și acolo se opri. Scorpia însă, care nu dormea decît cu un ochi, auzi răgetele pe care dobitocul le scoase iară, și...

Planul al XXXVIII-lea: Ali pe rogojină, fumînd nepăsător. Nevastă-sa deschide ușa și intră în odaie ca o vijelie.

Insertul al XXXV-lea: — „Scoală-te", i-a strigat dînsa. „Ni s-a întors măgarul cu harabaua și-am dat o fugă pînă afară ca să mă ncredințez. El e, și, pe deasupra, harabaua-i plină vîrf cu aur și cu giuvaericale. Hai, vină iute de-mi ajută!"

Planul al XXXIX-lea: La fel ca al XXXVIII-lea, numai că nevasta lui Ali interpretează *Insertul al XXXV-lea.*

Insertul al XXXVI-lea: — „Du-te, dacă voiești, femeie. Cît despre mine unul, n-am să mă urnesc nici mort, căci numai stînd tolănit și pufăind cînd și cînd din tutun dobîndești aicea pe pămînt bogăție și-atotputere".

Planul al XL-lea: Același ca și al XXXIX-lea; numai că, pe deasupra, și un du-te-vino al nevestei lui Ali care intră și iese la tot minutul cărînd comoara din haraba și orînduind-o în jurul rogojinii lui Ali. Apoi, după ce adose și ultimul pumn de aur și de giuvaere, ridică brațele la cer.

Insertul al XXXVII-lea: — „Lăudat fie Alah!" răcni ea ca apucată. Ali însă, ridicîndu-se în sfîrșit, apucă în mîini ciubucul, i-l frînse pe spinare și...

Planul al XLI-lea: Plan înfățișînd cel de-al XXXVII-lea insert.

Insertul al XXXVIII-lea: — „...Și lua-te-ar benga să te ia. Că doar nu ți-am spus, femeie, că numai așa vine toată puterea și bogăția, așa că acuma, piei..."

Planul al XLII-lea: Ali înșfăcînd-o pe scorpie ca s-o dea afară; scurtă încăierare comică...

Insertul al XXXIX-lea: — „Așa că da, șterge-o! Acu' e rîndul tău să lipsești din fața mea..."

Planul al XLIII-lea: Ali închizînd ușa pe urma scorpiei pe care-a izbutit s-o dea afară, își reia cu gravitate ciubucul și pășește pe platou trăgînd cu poftă fum după fum și suflîndu-l spre tavan.

CHARLOT *CHAPLIN* și CHARLOT *BARDOT*

MARIN SORESCU

CRONICA FANTEZISTĂ

Charlot

Am chef de niște filme foarte vechi. Ruginite pe alocuri, pe unele figuri mai episodice, arse chiar, filme care s-au pierdut și-au fost găsite din greșeală în vreun pod de arhivă. Nu mai suport mari montaje. Vreau un film mut, cu un ecran atît de mic încît să poată fi rulat și în palmă. Să te uiți la el omenește. Mi-e dor, dacă stau să mă gîndesc bine, de Charlie Chaplin. Simpatic geniu, foarte simpatic.

Veveriță cu chip de om, Charlot a sărit fără să obosească prin toată pădurea cuprinsă între 1900 și 2000. S-a urcat cu nemaipomenită agilitate pe fiecare lucru și pe fiecare eveniment, înțelegîndu-l pînă la vîrf. Timpul liber și l-a petrecut în niște meserii: dansator, vînzător de ziare, băiat de prăvălie, boxeur, pictor, infirmier, distribuitor de piane, bețiv, îndrăgostit, fiind pe rînd toată omenirea din timpul său. Charlot a luat o pînză ieftină și cu gesturi nervoase a poftit secolul 20 înăuntru. Unii au intrat bucuroși — hamalii, vagabonzii, văxuitorii — că tot n-aveau unde să locuiască. Pe alții mai corpolenți a trebuit mai întîi să-i pună pe niște rulmenți de frișcă.

Ca orice om, Charlot era cam liric, dar purta întotdeauna cu el un baston, cu care își certa sufletul cînd acesta rămînea în urmă ori o lua înainte. A mai rămas puțină pînză din acest secol. Charlot, împrumută-ne și nouă mustața ta romantică și ochii de fosfor.

Filmele de la începutul cinematografului sînt filme făcute parcă pentru brontozauri, pentru ființe cu plămînii imenși în care să răsune homeric toate evenimentele, pașii caraghioși ai lui Charlot să răsune ca în peșteri.

Ah, ușile lui turnante, ca niște evenimente internaționale, pe care nu te mai isprăvești de ieșit. Te lovea ba o umbrelă, ba schimbarea guvernului, ba îți prindeai piciorul. Aveau haz nenorocirile de atunci! Ele emanau un „ha-ha-ha" general, cum pădurea emană norii.

Secolul a mai obosit. A venit Bergson și a formulat legile rîsului, după care nu mai ai nici un chef să rîzi. A venit Freud cu legile visului — nu mai ai nici un chef să visezi. Einstein cu teoria relativității — nu mai ai nici un chef să fii relativ. Căutăm absolutul, facem filme absolute care nu sînt nici măcar relative. S-a teoretizat totul, s-a experimentat totul. Pentru că oamenii nu mai au ce să-și spună în film au mărit ecranele. Ca și cînd în loc să scoți peștele din mare ai „pescui" direct apa, mari cantități de apă în speranța *c-o fi ceva.* S-ar putea să fie, dar *sigur* nu e. O să avem ecrane de un kilometru și o să vedem pe ele mașinile de pe autostradă. O să avem ecrane pe tot tavanul și o să ne cadă în cap muște trucate. Destul, ajunge.

Unde o fi mustața lui Chaplin, cea lipită cu clei pe atîtea chipuri ale rîsului? Unde o fi bastonul lui de mareșal, cu care lovea și în lună, discret, noaptea, ca la fereastra unei iubite? Numai frișca a rămas aceeași, o vezi pretutindeni, dar nimeni nu mai alunecă pe ea. Noi mergem la cinema țepeni și importanți, pe ecran se mișcă oameni țepeni și importanți și bastonul de general al lui Charlot îl purtăm, pardon, în „..

BATRINA*)

de MIHAI BENIUC

În una din lungile şi tot mai desele mele nopţi de insomnie, cu rare ore de somn răscolite de coşmare, am visat că înviase bătrîna, „domnişoara", cum cerea ea să-i spun. Se făcea că poliţaiul tocmai se suise pe scară în cireşul amar, în care bătrîna se spînzurase, şi era pe punctul de a tăia ştreangul, o bucată pesemne din cel de întins rufele la uscat. Era o frumoasă zi de august, însorită, cu cerul curat, dar cine oare să-i dea vreo atenţie, căci era după un bombardament, casa bătrînei ardea, cărţile mele desigur şi ele, aerul era plin de fum şi sperlă, iar ea, fruct al desperării, atîrna sus în pom, cu ochii deschişi, cu gura căscată şi limba scoasă. Privirile noastre, ale celor din casă şi din cartier, la care se mai adăugaseră o mulţime din Groapa Floreasca, erau aţintite asupra cadavrului şi asupra mîinii poliţaiului care tăia, frecînd cu cuţitul, funia. Încă puţin şi bătrîna trebuia să cadă, nu se mai ţinea decît în cîteva fire din împletitură şi zdup!

Atunci s-a produs minunea. Cadavrul a căzut în picioare, a ţopăit o dată, de două ori, ca o păpuşă, lăsată jos şi trasă puţin în sus ca de o sfoară — nu mai era nici o sfoară, căci ştreangul fusese tăiat şi poliţaiul cobora — şi bătrîna a înviat.

Nu ştiu ce a făcut mulţimea dimprejur. Dar bătrîna cu ochii sticloşi îndreptaţi către mine şi arătîndu-mă cu degetul se apropie de locul unde stăteam.

— Iată-l! auzii vocea ei piţigăiată, dar pe ea n-o mai văzui, căci întorsesem spatele şi fugeam înspăimîntat către casa incendiată, care — altă minune! — nu mai ardea şi era iarăşi întreagă. Am luat-o spre intrarea din dos, ca să ajung la mine în odaie, la etaj, şi iarăşi simţii fum şi văzui flăcări. Dar nu-mi păsa, mă grăbeam ca un cal înspăimîntat îndărăt în grajdul aprins, în adăpostul cunoscut, odaia cu stelniţe şi cărţi şi cu vederea spre curtea cu servitoare tînără, ce se dezbrăca goală în curte, cînd timpul era frumos. În susul treptelor, ajuns, mă oprii gîfîind. Ascultam. Uitasem să trag şi să încui uşa după mine, dar nu se mai auzea parcă nimic. Nu fii nebun, îmi ziceam, e vis, numai vis, trezeşte-te. Aş! Pasul tîrşit al bătrînei răsună pe treptele de ciment şi dintr-odată mă pomenii faţă-n faţă cu ea.

— Iubitule!

Eu am îngheţat. Strigam, dar fără glas. Visam şi nu mă puteam trezi.

— Hai în altă lume. Va fi bine! — scrîşni bărtîna din dantura ei falsă. Mă văzui singur din nou. În baie se auzi apa curgînd, întîi robinetele, apoi duşul.

— Vino la mine! Mihai!

Parcă mă trăgea cineva ca pe un căţel cu lănţugul, de grumaz. Am intrat în baie.

Bătrîna era pe marginea vanei, cu spatele la mine, goală. Nici nu mai părea urîtă, din spate. Se spăla. Apoi deodată s-a întors, în toată goliciunea ei, către mine. Era iarăşi hîrca. De data aceasta am reuşit să urlu aşa de tare prin somn încît m-am auzit eu însumi şi m-am trezit plin de sudoare rece, înspăimîntat, scuturat de friguri şi cu inima zbătîndu-se ca un porumbel sălbatic pus în colivie.

— Ştiam eu că-i un coşmar, mi-am zis şi, numaidecît, după un vechi obicei al meu, mă apucai să analizez visul, ca astfel să mi-l fixez mai bine şi a doua zi, continuînd descîlcirea lui, să-i dezvăluiesc toate tîlcurile.

În primul rînd căutai factorul fiziologic. Într-adevăr, aveam ceva febră încă din ajun. În astfel de cazuri visez de obicei ape tulburi. De data asta era foc. Dar cine ştie? Visurile nu au o simbolică fixă. Nici măcar cînd am o frică refulată, teama de ceva ce mi s-ar putea întîmpla, nu visez totdeauna şerpi. În orice caz, vreun eveniment din ziua trecută trebuia să fie legat cauzal de coşmar. Întîlnisem pe stradă nişte foşti deţinuţi politici. „Resuscitare!" mi-am zis zărindu-i şi am căutat să mă feresc de ei, dar nu se putea şi a trebuit să mă salut cu ei şi să-i ascult. Nu, nici asta nu era pricina fundamentală a visului. Răsfoisem fioroasa povestire „Viii" a lui Gogol, cu vrăjitoarea. Asta putea fi cel mult un motiv secundar, cu cine ştie ce baze erotice, manifestate în timpul coşmarului. Dar iată-l, motivul, în sfîrşit, se dezghioacă, măcar cu un capăt al firului Ariadnei, după care voi putea căuta toate ocolişurile şi tainele labirintului! Citisem în preziuă în romanul meu „Pe muche de cuţit", în partea a II-a, încă neapărută, tocmai paginile cu moartea bătrînei.

Aici trebuia să fie sîmburul subconştient al visului. Dar învierea? De unde pînă unde?

Şi începui să cuget la toate. Furat de amintiri, părăsii calea psihanalizei şi mă pierdui în trecut. Memoria, gîfîind ca o locomotivă, într-o gară cu linii complicate, manevra împingînd cînd îndărăt cînd înainte vagoane grele de imagini ale trecutului, ridicate pînă în focarul cel mai luminos al conştiinţei, apoi prăbuşite iar în întunericul din adîncurile psihice. Era parcă o muncă de Sisif şi aduceam pietroiul pînă sus pe culme, deşi ştiam că iar îl voi scăpa. Dar făceam cu patimă treaba, căci îmi dădeam tot mai bine seama de drumul în sus şi-n jos pe care-l fac şi pînă la urmă voi izbuti să opresc în vîrful muntelui pietroiul, să mă aşez pe el şi să-mi şterg fruntea de sudoare. Ce dracu? N-am nici o nelegiuire de ispăşit.

Astfel am început să reconstituiesc, toată noaptea şi zilele următoare iar, povestea bătrînei.

Am simţit numaidecît nevoia s-o şi scriu. De ce? Poate numai de dragul adevărului. Da, de dragul adevărului.

Paginile din roman erau „realiste", dar... Şi aicea e totul. Ce-i aia realist?

Eu nu cred că adevărul, dacă tocmai interesează, nu poate fi descoperit, iar realitatea de obicei este sau poate fi cunoscută. Mi s-a reproşat că în respectivul roman mi-am cam făurit o „autobiografie", iar realităţile n-au fost tocmai aşa... Poate. Dar acolo nu era vorba de mine, nici de acele realităţi care se leagă strîns de viaţa mea personală. Cel mult elemente altfel configurate, cu altă finalitate, pot fi întîlnite acolo. Ce-i drept, ceva literatură e în carte, atît cît e nevoie bunăoară să fie zăpadă iarna, ca să alunece sania. Dar de autobiografie înfrumuseţată n-am nevoie, iar scrisul îmi place să fie cît mai deliteraturizat, adică, respectînd arta mijloacelor de întruchipare, verbală, să fie cît mai aproape de adevăr, imaginea lui esenţial credincioasă. Nu-mi plac miturile şi lupt pe cît mă pricep pentru demitologizarea şi, simultan, conceptualizarea scrisului, cu toate riscurile ce există de a cădea dintr-un mit în altul, ca atunci cînd tragi prea tare căruţa dintr-un şanţ şi o împingi în şanţul de pe cealaltă parte a drumului, şi, astfel, în loc de a ţine calea dreaptă, mergi în zigzag.

Cum nu e vorba de un roman propriu-zis, povestea bătrînei sper să rămînă scutită de primejdia mitologizării. În romanul respectiv, datorită literaturizării, bătrîna se spînzură cînd îi este incendiată şi distrusă casa de bombe. În realitate, bătrîna nu s-a spînzurat înainte de 23 August 1944, şi a trăit mult după aceea, pînă cînd a orbit, pare-mi-se, ba şi oarbă a mai dus-o pînă în zilele noastre. Iar casa nici măcar n-a fost bombardată, cum oricine poate uşor verifica, mergînd s-o vadă pe strada Roma: o vilă cu etaj în fundul unei grădini, văruită alb ca şi acum douăzeci şi patru de ani, cu o alee de trandafiri ducînd pînă la uşa din faţă şi cu un cireş amar pe dreapta la intrare. Lipseşte numai cîinele cu lanţul pe sîrmă, „Ţiganul", cum îi zicea domnişoara, poate pentru că era negru. Dar nu interesează amănuntele.

Bătrîna? M-am mutat la ea, într-o cămăruţă nefericită şi rece în iarna lui 1941, cînd au venit apoi zăpezile acelea mari, de nu se mai terminau. Dar zăpezile nu poartă nici o vină că m-am mutat acolo, nici bucătăria în care locuiam înainte pe strada Uranus şi unde în fiecare dimineaţă era deasupra cimentului, pe jos, apă de două degete, mustită nu ştiu de unde, încît umblam în galoşi. De vină-i Culiţă care, în loc să se mute el la bătrînă, m-a trimis pe mine, căci el pleca cu o misiune specială.

— Te muţi tu acolo, mi-a zis. E sarcină de partid. N-avem pe alt om mai de încredere. Chiria o plăteşte partidul. Tu vei primi anumiţi tovarăşi acolo. N-ai nici o grijă, totul e verificat.

— Nu cumva crezi că mi-e frică?

— Hai, hai, ştie partidul că eşti curajos. Nu de asta-i vorba. Dar, înţelegi, vin tovarăşi de răspundere, trebuie om de încredere.

Mie-mi era de fapt ciudă că primeam o astfel de sarcină mizeră. După munca din Transilvania, acum ajunsesem „doar o casă conspirativă". În orice caz mi se părea o degradare şi nu ştiam pentru ce. Poate pentru că eram soldat?

Dar n-am zis nimic mai mult şi m-am prezentat în strada Roma la adresa indicată.

★

Într-o după-masă de decembrie, luaţi în primire de Ţiganul, care smucea de lanţ să ajungă la noi şi să ne sfîşie, am bătut, Culiţă şi eu, la intrarea din dos, propriu-zis la scara de serviciu a casei din strada Roma. Ne-a deschis o baborniţă, o vrăjitoare cu o scufie de lînă pe cap şi încotoşmănată în felurite ţoale. Credeam că-i o servitoare bătrînă. Dar Culiţă o cunoştea

— Permiteţi-mi, domnişoară doctor, să vă prezint pe prietenul meu care va locui în camera ce-am închiriat-o.

După ce mi-am spus numele de două ori, căci domnişoara nu-l înţelegea, nu mai auzise aşa nume, îmi spuse că ea-mi va zice simplu „Mihai".

— Eşti un copil pe lîngă mine. Am şaptezeci de ani. Negusa, pleacă de-aci!

Sării speriat, căci căloasem pe coadă o pisică neagră, dar sărind am dat peste alta care miorlăi mai îngrozitor ca prima, în timp ce alte trei sau patru se învîrteau în jurul nostru.

— Vai, Mihai, fii atent, astea-s prietenele mele! Trebuie să le iubeşti şi pe ele ca pe mine.

„Ca pe tine!" mă gîndii, dar spusei numai un: „Fireşte!", în timp ce Negusa se căţără pe umărul drept al bătrînei, iar altele căutară de asemenea locuri pe la etajul superior al trupului ei gîrbovit, inclusiv în vîrful capului, la mansardă. Simţisem de la intrare putoarea de pisică şi-mi venea să fug, dar de! era hotărîre să fie aici camera conspirativă.

— Putem să vedem camera? întrebai.

— Sigur. Dar să ştii Mihai că la mine femei în cameră nu poţi aduce. I-am spus-o şi lui Culiţă, de care-mi pare aşa de rău că pleacă. Ce să-i faci? Războiu-i război. Toţi trebuie să ne unim forţele împotriva comunismului. Nu-i aşa?

Mă uitai la Culiţă pe furiş, el îmi făcu cu ochiul.

— Ştiţi, zise domnişoara, deschizînd uşa la camera pe care urma s-o ocup, nemijlocit lîngă closet, eu am studiat în Germania, la Leipzig. Wundt, marele Wilhelm Wundt mi-a fost profesor, cu el am dat doctoratul şi sînt prima femeie din România doctor în psihologie.

„Moartea mi s-a tras!" îmi zisei la gîndul că voi fi silit să suport discuţii în specialitatea mea şi tocmai mă pregăteam să spun că eu sînt agronom, dar Culiţă mă vînduse.

— Cum v-am spus, domnişoară, şi Mihai este doctor în psihologie şi tot din Germania.

Un miros de mucegai mă izbi din camera care trebuia să devină a mea şi-mi displăcu mobila neagră şi covorul, tot negru şi cu flori roşii, de pe peretele lîngă care era divanul.

— Dar de ce-i aşa frig? întrebai.

— Caloriferul funcţionează prost şi-i scump combustibilul, mă consolă domnişoara doctor. Ce vrai dragul meu? — zise „vrai" pe moldoveneşte domnişoara doctor. A la guerre comme à la guerre. Ai să te simţi însă bine dacă-ţi procuri o pătură groasă. Lenjerie sper că ai. Iar chiria doresc să mi se plătească înainte. Şi, încă o dată, femeile... Să nu cumva...

Plecarăm, urmînd să-mi aduc a doua zi valiza.

— Bine mă căpătuişi, frate Culiţă!

— Sarcină de partid.

— Ce? Putoarea de pisică, „domnişoara" şi camera îngheţată? Mersi.

— Hai, nu face pe nebunul!

— N-ar strica să n-o fac şi să zic nu.

Dar după ce m-am despărţit de Culiţă şi-am dormit ultima oară în bucătăria mucedă din strada Uranus m-am liniştit. Rămînea să vin acolo doar pentru a lua masa şi am făcut-o pînă ce într-o zi mi s-a spus că nu mai e cazul. Prietenul meu Borcea, care mă adăpostise, era urmărit, eu eram suspect, fiind mobilizat la Marele Stat Major şi era mai bine să ne distanţăm unii de alţii. Desigur, vom menţine legătura, conspirativ. Deci, cu arme şi bagaje, rămîneam definitiv în strada Roma, la bătrînă.

★

Bucureştiul intrase de-a binelea în iarnă. Războiul se desfăşura pe teritoriul sovietic. La bombardamentele sovietice, benigne faţă de ceea ce urma să vină peste cîţiva ani, nici nu ne mai gîndeam. Două ordine de plecare pe front mi le-a anulat comandantul, împotriva dorinţei mele.

— Nu ţi-e bine? mi-a spus el. Şezi, domnule, jos, că nu ştii ce-i acolo.

— Păi, gazeta spune că se înaintează conform planului dinainte stabilit, din victorie în victorie.

— Nu te preface. Stai pe loc.

La fel mi-a spus Borcea care era legătura mea de partid superioară.

— Să nu-ţi închipui că treci aşa uşor la sovietici. Sînt mult mai mari probabilităţile că vei fi împuşcat.

— De ei?

— De ei! Ce vorbă-i asta? Crezi că te recunosc după uniformă? Vei fi ucis în luptă, că doar n-o să pleci acolo ca turist, iar gloanţele nu aleg. Fascist, comunist, tot una. Nu pleci, avem nevoie de tine aici. Linişteşte-te.

Nu m-am liniştit, dar m-am resemnat deocamdată.

Biroul de translatori ai Marelui Stat Major, bătrîna domnişoară, pisici, ploşniţe, frig şi omături; omături să-ngroape lumea, omături pe care le curăţau cu deznădejde evreii pe uliţele Capitalei, zăpada albă care le făcea lor zile negre... Dar era tot mai bine ca în lagăr la Vapniarca sau ucis în progromuri. Troiene de zăpadă albă, zile negre. În linia de foc era şi mai rău.

De pe front, pe lîngă comunicatele optimiste veneau ştiri tot mai rele. Maşina de război a lui Hitler se înzăpezise în faţa Moscovei. Socoteala de-acasă nu se mai potrivea nicicum cu acea din tîrg. „Polonia a fost o plimbare, Franţa o jucărie, scria un soldat german; abia în Rusia am învăţat noi ce-i războiul". Iar altul: „Rusul e un fecior crîncen, nu se lasă, dar pînă la urmă tot îl îngenunchem noi..." Nu l-au mai îngenuncheat. Dar pe atunci aceasta nu se bănuia. O ştiam doar noi, ăştia.

★

Dulceaţa de cireşe amare a bătrînei era zaharisită cumplit.

— Are zece ani vechime, explica ea. Dar e de cireşe amare. Din pomul pus de sora mea, săraca. Bolnava de nervi. N-ai cunoscut-o.

— Nu.

Va să zică fusese şi o soră, mai intelectuală, mai anormală. Nici ea nu se măritase. Murise „domnişoară". Lăsase o bibliotecă foarte ciudată, cu cărţi în toate limbile, inclusiv islandeza şi sanscrita, de literatură, lingvistică, filozofie, ştiinţă, teologie. Camera ei, rămasă cum a fost, era numai rafturi, ca la bibliotecile publice. Şi acolo mirosea a mucegai, iar pulberea era depusă de ani în strat gros, încît puteai scrie orice pe cotorul cărţilor sau pe scîndura disponibilă a rafturilor.

— Gustă din pandişpanul acesta. — mă îmbia bătrîna.

Mirosea tot a mucegai şi parcă era şi el zaharisit. Şi vişinata sau ce era, mirosea a mucegai şi era zaharisită. Toate acestea, în atmosfera murdăriei de pisică, simţită de-acum ca un miros emanînd din pereţi. Va să zică se poate trăi într-un trecut mucegăit şi într-un prezent murdar, suprapuse ca nişte sticle obscure. Eu căutam să zăresc viitorul prin aceste sticle.

— Ştii? spunea bătrîna pentru a nu ştiu cîta oară. Odată m-au călcat hoţii.

Ştiam. Auzisem povestea de atîtea ori încît o completam eu acolo unde bătrîna uita vreun amănunt.

ani, nu şaptezeci ca acuma. Seara plouase, dar cînd s-a trezit bătrîna pe la miezul nopţii şi a ieşit pe terasă, cerul era senin.

Deodată i se părea că aude ceva la uşa de la intrarea din dos.

Era vara. Pe atunci domnişoara nu avea decît şasezeci de

Nu, nu i se părea, era cineva. Încerca să descuie. Nu era unul singur. Şopteau. Putea fi o bandă.

— Mi-a îngheţat sufletul, dragă Mihai. „Hoţii!" mi-am zis. Dar nu am strigat. De altfel era şi prea tîrziu, căci pătrunseseră.

— N-ar fi fost prea tîrziu. Ar fi sărit vecinii.

— Aş! Ar fi spus că m-au apucat istericalele, m-ar fi înjurat că-i trezesc în puterea nopţii şi s-ar fi întors pe ceea parte. Cunosc eu vecinii mei!

— Poate şi ei pe dumneavoastră.

— Şi cum zic, au pătruns.

Bătrîna continua supărată puţin că am întrerupt-o. Îmi plăcea s-o enervez, ştiam că „hoţii" erau nişte tîmplari, „nişte vlăjgani cît uşa".

— Uite aşa de laţi în spate! Bătrîna-mi arăta cît erau de laţi, apropiindu-se de mine şi punîndu-şi mîinile la oarecare distanţă pe umerii mei. Era preţ de-un lat de palmă de-o parte şi de alta. Erau într-adevăr laţi în umeri, căci nici eu nu eram îngust. Apoi bătrîna mă apăsa cu mîinile pe umeri, duios.

— Şi cum se face că n-au furat nimic? întrebam, de parcă n-aş fi auzit a suta oară ceea ce a fost.

— Asta-i tocmai! Nu ţi-am spus? N-au furat nimic. Au strigat numai la mine să nu crîcnesc, că mă vede moartea! Au strigat în şoaptă, scrîşnit. Apoi mi-au spus să mă culc pe divan şi să ridic... pardon...

— Şi aţi ridicat?

— Am ridicat cămaşa. Tu ce-ai fi făcut?

— La mine n-ar fi fost cazul.

— Dar şi eu eram fecioară, ţi-o jur. Nu cunoscusem bărbat înainte. Ca soră-mea, săraca. Ea a murit fecioară, virgină. Şi cum spun, dragul meu, m-au violat, întîi primul, apoi al doilea.

— Numai primul trebuia s-o facă. Pentru al doilea nu mai eraţi fecioară.

— Eh şi tu! M-a violat, căci era fără voia mea. Auzi colo, pe o fecioară de 60 de ani!

— De ce credeţi c-au făcut-o?

— Mai ştiu eu? De-atunci citesc pe Freud, caut ce s-a scris despre gerontofilie, dar încă nu m-am lămurit, nu seamănă cu cazul meu. Cine ştie ce au găsit la mine?

— Şi n-au mai venit?

— Nu! spunea bătrîna cu un vădit regret. I-o fi dus la război, i-or fi ucis bestiile comuniste.

— Nu-i frumos din partea lor.

— Din partea cui, a comuniştilor?

— Nu, din partea bestiilor de hoţi. Trebuia să mai vină. Căci pînă la război a mai trecut timp. Ar fi putut să mai vină. Au trecut zece ani. Ce dracu? Dacă au dat de ceva deosebit, dacă nu e un caz de gerontofilie, cum spuneţi, era firesc să vină. Criminalul, măcar o dată, se întoarce la locul crimei.

Bătrîna devenea visătoare. Retrăia, cred, violul.

— Ştii ce? Cred că se temeau că am anunţat poliţia. Dar eu n-am anunţat-o. Pe cuvîntul meu de onoare. De ce era s-o anunţ? Pentru spaima care am tra-o? Doar n-au luat nimic.

— Totuşi v-au violat. V-au răpit fetia.

— Asta-i cam aşa. Bătrîna devenea mai visătoare, apoi mă lua de mînă, ca să-mi spună, pasămite, ceva.

— Mihai, tu n-ai băgat de seamă că bătrînii au o frumuseţe a lor, mult mai expresivă decît a tinerilor? De pildă, o femeie bătrînă, în pictură...

— În pictură da.

Bătrîna-şi retrăgea supărată mîna.

— Asta-i. În loc să priveşti viaţa te uiţi numai la tablouri în muzee. Cunoşti desigur galeria din Dresda, muzeele de la Berlin şi de la Viena, Luvrul, Villa Borghese, Academia din Venezia, Brera din Milano, Capo de Monte.

— Cunosc.

— Dar viaţa? Dar frumuseţile ascunse pe care ea, viaţa, îmbătrînind, le-a cumulat în persoanele în etate? Nu le cunoşti.

— Îmi place vinul vechi şi femeia tînără.

— Eşti porc, dragă Mihai. Poate că şi tulburelul îşi are farmecele, iar baba vraja ei... Să n-o iei drept o provocare, iar la vară te rog să nu mai urci sus pe terasă, fără să strigi de pe scară, că ai să dai altfel peste mine goală. Stau acolo ca Eva în pielea goală, ca mama noastră Eva...

— Reconstituiţi paradisul, va să zică. Numai Adam...

— Hai, pleacă, obraznicule!

★

Erau scîrboase aceste dialoguri cu bătrîna, rare ce-i drept, şi mă ruşinam ştiind că în timp ce noi vorbeam, mureau pe front sute şi mii de oameni, sute şi mii în lagăre de concentrare şi-n închisori. Aţa mă trăgea către acolo, unde se disputa soarta omenirii, dar disciplina de om al unei organizaţii secrete, secrete la noi în ţară, mă obliga să stau pe loc, să fac o treabă ce nu-mi plăcea, să duc o viaţă ce-mi repugna. Iar casa bătrînei devenise pentru mine întruparea complexului sistem de substanţe gelatinoase în descompunere şi de şerpi veninoşi întortocheaţi în mişcări, în mijlocul cărora trebuia să mă menţin, să nu cad şi să-mi fac datoria. Bătrîna nu părea a pricepe nimic din această situaţie a mea şi fără să fie încîntată de „Hodorogul", cum îi spuneam eu lui Antonescu; era la putere, desigur (dar o putere ce n-o mai putea frîna), ura pe comunişti şi ce-i de mirare, dacă se delecta cu Nietzsche şi cu Spengler? În astfel de judecăţi, bazate pe alimentul naţionalist, rasist al ideii de superioritate culturală, în care noţiunile de timp şi de valoare dispar şi rămîne numai vorba umflată ca o giubea pe capul unui boier, de fapt ca o coroană de hîrtie pe capul unui nebun, ce mai puteam eu îndrepta la bătrîna domnişoară? Cu atît mai mult cu cît eram convins că esenţialul este, în relaţiile cu ea, ca identitatea mea să nu fie descoperită. Numai aşa-mi puteam duce la îndeplinire misiunea de „casă" conspirativă şi celelalte sarcini care veneau deasupra în contactul cu Marele Stat Major şi ştirile ce se cumulau acolo despre mişcările pe, spre şi dinspre front, başca reflectarea războiului în presa internaţională. La aceasta se adăugau întîlnirile obligatorii ale mele, fie acasă, fie în oraş. Apoi omul mai are şi o inimă, iubirea cristalizează sau dă vlăstari pînă şi în cele mai imposibile împrejurări. Dacă pînă şi bătrîna cu hoţii ei...

Două evenimente au venit însă, unul să-mi îngreuieze, al doilea să-mi uşureze situaţia, apoi al doilea să mi-o îngreuieze şi primul să mi-o uşureze, ca pînă la urmă amîndouă să mi-o îngreuieze, împreună cu altele care au urmat.

Bătrîna era lacomă de bani, ceea ce simţeam nu numai din sporirea continuă a chiriei, pe care o plăteam pînă la urmă din buzunarul propriu, renunţînd la subsidiile de la mişcare, ci şi din goana veşnică după chiriaşi. Dar eram salariat. Iar salariile se plăteau în continuare soldaţilor.

E adevărat că parterul, cu intrarea principală la dispoziţie şi rupt de etaj şi de mansardă, era complet neocupat. Sus, biblioteca surorii domnişoarei şi mansarda erau libere.

— Nu e păcat, zicea domnişoara, să rămînă goală atîta pustietate de casă? Tu stai în cămăruţa ta, eu în apartamentul meu, avem baia şi closetul nostru comun, ce ne pasă dacă în restul spaţiului vital se vor adăposti alţii? Pisicile au să-i tolereze.

— Curat spaţiu vital.

— Hm! icni bătrîna şi mîrîi ceva printre dinţi. Poate că nu eşti mulţumit că nu te las să vii aici cu femei. Dar parcă n-o faci peste capul meu, seara pe întuneric.

— Eu? Or fi fantomele, domnişoară.

— Nu vreau să zic că am ascultat la uşă, dar şoapte şi foieli tot am auzit.

— Fantomele. De ce n-aţi bătut la uşă să vă convingeţi că nu-i nimic. Poate se foiau ploşniţele în pat.

— Te rog nu-mi insulta casa. Ploşniţe sînt peste tot, iar luna viitoare dacă nu-mi dai cinci sute de lei în plus, poţi pleca.

— Va să zică cinci mii cinci sute în total.

— Da. Scurt pe doi, cum se spune azi.

— În decembrie patru mii, în ianuarie patru mii cincisute, în februarie cinci mii, în martie cinci mii cincisute, iar dacă dă Dumnezeu să ţină războiul încă patru ani, 48 de luni...

— Vai de mine! Asta de unde ai mai scos-o? Războiul e ca terminat. Numai Stalin acela nu înţelege că a sosit timpul să capituleze.

— Nu înţelege, sărăcuţul de el, aşa cum n-a înţeles Hitler la timpul său că nu va putea primi la Moscova defilarea în pas de gîscă a Wehrmachtului. Stalin are altceva în cap, de!

— Ce?

— Să-l moaie pe Hitler, cu mustaţa lui a la Chaplin în sîngele care l-a vărsat în aceşti ani, în sîngele popoarelor, să-l ţină aşa după ceafă, cu capul aplecat pînă se va sătura Dolfi de sînge.

— Începi să-ţi dai arama pe faţă, dragă Mihai. Se poate să vorbeşti aşa, tu care ai învăţat în Germania? E adevărat că nu pe timpul lui Wundt, la Leipzig, ci la Hamburg. Cum îl chema pe profesorul tău de psihologie?

— William Stern.

— Nu cumva era evreu?

— Jidan, jidan, domnişoară!

— Hai! Ştii că eu nu am nimic cu evreii. Am întrebat. Că tu eşti antirasist mi-ai spus-o, dar şi antihitlerist... În sfîrşit. Să lăsăm asta. Voi închiria restul casei. Am şi găsit amatori. Să văd numai dacă ne vom potrivi din preţ.

Nu peste mult timp, sus, în camera surorii moarte, s-a mutat un rus alb, Tolea, de fapt un ucrainian, de profesiune pianist, a cîntat la Scala din Milano, zice domnişoara, şi fugise de revoluţie, ca fecior de popă, convins şi el că ceva mai rău ca bolşevicii n-a produs omenirea.

— Acum vine revoluţia la noi, mi-a spus Tolea la prima conversaţie cu el.

Jos, apartamentul de la parter l-a ocupat un căpitan de la Serviciul Secret. De fapt nu venise cu soţia, ci cu o amantă de-a sa în noua locuinţă. Soţia locuia la Craiova.

— Un om foarte cumsecade, mi-a explicat bătrîna. Păcat numai de istoria aceasta cu nevastă-sa, pe care a lăsat-o la Craiova.

În sfîrşit, în mansardă, o cămăruţă rece şi fără încălzire, s-a stabilit un tip despre care nici bătrîna nu ştia să-mi spună nimic exact. Era tînăr, negricios, dispărea dimineaţa, venea noaptea tîrziu. Soţia lui, o blondă plinuţă, îl aştepta cu mîncarea.

Mirosea pe scări a prăjeală, combinată cu murdărie de mîţă Casa era plină, nu mai putea face fantome.

De fapt cu toţii eram un fel de fantome, din locuri şi din timpuri diferite, din medii sociale fără legături organice unele cu altele şi nu prea ne sinchiseam, pe cît se părea, unii de alţii.

★

S-a mai mutat cineva şi la subsol, care am uitat să spun că era de asemenea liber. Ceva funcţionar cu soţie şi copil, săraci. Locuinţa lor era lîngă cuşca lui Ţiganul. Deci, tot spaţiul vital era ocupat. Dar interesanţi pentru mine erau numai Tolea, ucraineanul alb şi căpitanul de la Serviciul Secret.

STATUIE ANTICĂ DIN MUZEUL ARHEOLOGIC — CONSTANŢA

---

*) *Fragment de roman*

TITUS POPOVICI

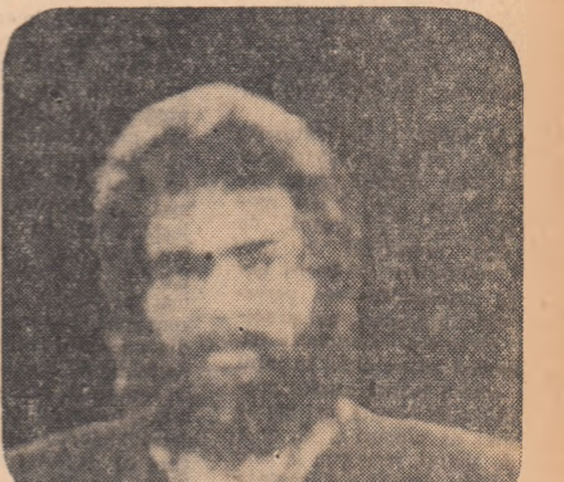
DACII

fragment de scenariu

Cîteva cuvinte despre „Dacii". A vorbi despre un film în curs de turnare, înseamnă a vorbi despre bunele intenţii cu care e pavată Buftea. Aşa că nu voi vorbi decît despre intenţiile mele, care au fost şi ale regizorului debutant, S. Nicolaescu, **în perioada elaborării scenariului.**

Ne-am propus, ca în primul film care vorbeşte despre existenţa îndepărtată şi destul de nebuloasă a strămoşilor noştri, să evităm tipul de superproducţie al cărui unic scop e spectaculosul în sine şi pentru sine, fără să renunţăm, evident, la marile desfăşurări, implicite unui film epic, popular. Dar acestea, tratate **realist** trebuiau să contribuie la ideea de bază a filmului: reconstituirea, nu atît a unui moment istoric, cît a unei psihologii – care n-a pierit în decursul veacurilor – care a intrat în componenţa psihologiei poporului român. Psihologia unui popor a cărui dominantă era o furioasă sete de libertate şi de demnitate. Am urmărit reconstituirea (în mod fatal parţială) a unei civilizaţii bazate nu pe strălucire exterioară, ci pe durabilitatea şi permanenţa unor mari valori interioare, pe o vitalitate debordantă (care nu are nimic comun cu „brutalităţile" exterioare) ci se întemeiază pe o deplină, subtilă şi totală comuniune cu natura, cu legile ei. Am vrut ca în figura lui Decebal să creăm conducătorul pe care acest popor şi l-a dat în clipele grele pentru el, rege şi om dominat, posedat de o idee majoră: singura înfrîngere, definitivă, ireversibilă **e capitularea** şi că singurul lucru care poate asigura permanenţa istorică a acestor valori, dincolo de reversurile sau înfrîngerile militare, e refuzul de-a accepta plecarea genunchilor, lupta pînă la capăt, cu toate mijloacele, diplomaţie, persuasiune, viclenie şi, la urmă, sacrificiul suprem. Va reflecta filmul toate acestea?

T. P.



Perdeaua de la intrarea cortului lui Fuscus se dă la o parte şi Domitianus se năpusteşte înăuntru. E plin de praf, de sudoare, de abia se ţine în picioare din pricina oboselii. Savurează o clipă uimirea celorlalţi, apoi izbucneşte într-un torent:

— Aşa? Petreceţi în orgii dezgustătoare? Aţi crezut că sînt un vicios obosit, că-mi trebuiesc patru zile ca să ajung aici? De ce nu eşti pe malul celălalt al Danubiului, viteazule Fuscus?

In tot timpul acestei ieşiri, care e de altfel perfect jucată, Attius păstrează o atitudine plină de mîndrie, priveşte pe deasupra Imperatorului, ca şi cum aceste cuvinte nu-l pot ajunge. In schimb Fuscus se uită direct în ochii lui Domitianus, vinele de la tîmple i se umflă, oasele feţei îi joacă sub pielea bronzată. Singurul care se simte prost, deşi e nevinovat, e Severus.

In clipa aceasta, Domitianus, „îl descopere" pe Attius.

— A! Iată-l şi pe ilustrul părinte al patriei, Attius, sufletul şi nervul senatului roman.

Face un salut exagerat, la care Attius îi răspunde printr-o uşoară înclinare a capului. Brusc, ca un plesnet de bici:

— Ce cauţi aici? Imi aduci veşti? Ele sînt desigur rele... Attius îi întinde un pergament.

— Profund îngrijorat, senatul, în nemărginita lui supunere...

— Eşti plin de spirit, nu numai de bani, se strîmbă Domitianus.

De obicei aceste stări nu se întîlnesc împreună. Eu, de pildă, sînt plin numai de spirit... Citeşte grăbit pergamentul, apoi îl cuprinde iarăşi o furie sălbatică. Urlă:

— Cum? Marcomanii s-au răsculat? Tratativele duse de tine, scumpul meu Attius, n-au avut succes? Cine a putut învinge strălucita ta elocvenţă, care-i face pe ceilalţi ilustri părinţi ai patriei să se gudure ca nişte căţei în faţa ta, cînd iei cuvîntul în senat şi să scoată mugete de plăcere artistică? Cine i-a întors pe marcomani împotriva mea?

— Aurul poate multe, spune sibilinic Attius.

— Ştiu. Aurul te-a făcut senator roman... Desigur şi meritele tale, concede repede Domitianus. Attius se înclină distant.

Şi iarăşi Domitianus începe să zbiere:

— Să trimit cinci legiuni, acum la începutul campaniei?

Incearcă să rupă în bucăţi pergamentul, nu reuşeşte, îl aruncă în sus.

— Să trimit cinci legiuni, acum, la începutul campaniei? Nu! Mi-am adus aici toate legiunile, pentru că am nevoie de o singură bătălie hotărîtoare cu aceşti barbari nenorociţi, care apoi, înfricoşaţi, îmi vor deschide pivniţele lor cu aur... După aceea voi vorbi cu marcomanii... Voi vorbi mai ales cu senatul, pe care-l venerez... Dar pe care îl voi venera şi mai mult, atunci cînd... (*Scurt, dîndu-şi pe faţă jocul*). După triumful meu. La Roma.

Rigid, Attius spune, cu răceală,

— Planurile tale, divinule, sînt pe măsura măreţiei tale. Aş dori însă să pot duce senatului şi părerea lui Fuscus.

Domitianus se întoarce spre Fuscus. In acesta se duce o luptă între mîndria lui de comandant, certitudinea că Domitianus are dreptate şi supunerea misterioasă care-l leagă de Attius.

— Va fi un război foarte greu şi foarte lung...

Parcă lovit în piept, Domitianus rămîne încremenit.

— Fuscus! La Roma îmi spuneai că e suficientă o singură bătălie hotărîtoare şi dacii sînt zdrobiţi.

Politicos, evaziv şi suferind în mod evident, Fuscus îi răspunde:

— Aşa ceva nu ţi-ar fi putut spune ultimul dintre soldaţii mei.

Domitianus aruncă în jur priviri nedumerite: are în acest moment intuiţia primejdiei, a unei conspiraţii posibile.

— Sînteţi înţeleşi. Aţi vrea să mă întorc la Roma cu legiunile neplătite şi nemulţumite.

Severus intervine, nepotrivit şi „doct".

— Chiar Iulius Caesar considera că înfruntarea cu dacii — pentru care se pregătea — va depăşi greutăţile războiului galic.

— In clipa aceasta meditez mai mult asupra sfîrşitului lui Caesar decît asupra cuvintelor lui, mormăie Domitianus.

Attius vine lîngă el, respectuos.

— Apropiindu-mă cu ochii minţii de planurile tale grandioase... (*Domitianus se strîmbă*) îmi dau seama că acum nu atît victoria asupra dacilor te preocupă, cît roadele acestei victorii.

— Totdeauna am spus că oamenii bogaţi sînt şi foarte inteligenţi, se înclină spre el Domitianus.

— Nu crezi, urmează Attius, că o solie, condusă de un om abil, l-ar putea speria pe Decebal într-atît, încît să obţină de la el, fără război, ceea ce tu doreşti atît de mult?

— Şi cine să fie acest om abil, devotat şi mai ales curajos, ca să înfrunte drumurile necunoscute ale unei ţări sălbatice şi capriciile lui Decebal, despre care am auzit că e un om înspăimîntător, căruia nu-i plac femeile, nici băieţii?

— Acum zece ani, venind din Asia Mică am dus tratative fructuoase cu Duras, fostul rege al dacilor!...

Domitianus rămîne pe gînduri, îl priveşte pe Attius pe sub sprîncene, ca şi cum ar încerca să depisteze o posibilă cursă.

Se hotărăşte.

— Bine. Pleacă. Ia-ţi însoţitori din garda mea personală. Eşti prea ilustru, ca să nu fii bine păzit... Dar între timp. (*lui Fuscus*) Podul! (*lui Severus*) Treziţi tabăra! Intreaga armată să înceapă cucerirea podului. (*lui Attius*) Argumentele tale în faţa barbarului, vor fi mai bine înţelese, dacă cele 12 legiuni se vor afla pe malul stîng... Vino să stabilim condiţiile... Voi fi bun cu barbarul... Mă simt plin de mansuetudine. In fond nu-mi plac războaiele. Sînt un om al plăcerilor campestre. Aş fi poet, dacă nu mi-aş aduce aminte de soarta lui Nero.

Intreaga tabără e într-o forfotă nemaipomenită. Răsună ordinele aspre ale comandanţilor, zăngănit de arme; întunericul e sfîşiat de luminile torţelor. Răpăit înfundat de tobe. Trîmbiţe dau semnalul de adunare.

Pe acest fundal, Attius şi Severus coboară pe malul Dunării. De undeva răsună ciocăniturile celor care lucrează la podul de vase. Peste apa neagră se întind dîrele tremurătoare ale făcliilor.

— Dă-mi voie să te însoţesc pe malul celălalt, spune Severus. Intîlnirea noastră a fost atît de scurtă.

— Voiam să te rog acelaşi lucru, spune Attius cu vocea înecată.

E în el ceva ciudat, un amestec de nerăbdare şi de emoţie. Se opreşte, se întoarce spre fiul său.

— Ani de zile am aşteptat această clipă. Am aşteptat-o şi m-am temut de ea.

— Nu înţeleg, spune Severus, frapat de tonul tatălui său.

— Sînt atîtea lucruri pe care nu le înţelegem, fiul meu. Sîntem ca o scoică în care am vrea să cuprindem nemărginirea mării şi vuietul ei. Uneori viaţa ne sileşte să ne ascundem chiar în faţa celor mai dragi... Aşteptăm clipa destăinuirii şi cînd ea soseşte, cuvintele zboară din noi, ca păsările...

— Tu nu mi-ai ascuns niciodată nimic...

Un zîmbet trist şi bun pe faţa lui Attius. Cu un gest aproape timid, mîngîie mîna fiului său.

Au ajuns pe mal, o barcă îi aşteaptă. In spate se aşează un soldat care poartă o torţă.

Se arată zorile verzui. O ceaţă scămoasă pluteşte peste malul dimpotrivă.

Barca alunecă peste apă.

— Parcă ar fi Styxul, şopteşte Severus.

Attius e absent, concentrat. Sub braţ ţine strîns o casetă din lemn de India.

— Ai încredere în mine? întreabă pe neaşteptate.

— Ştii că în lumea aceasta, pentru mine, primul om eşti tu. Attius îi ia mîna.

Au ajuns pe malul celălalt. Grupuri de soldaţi romani lucrează la un ponton; înecate în ceaţă, izbiturile lor răsună profund, multiplicate. Un centurion se apropie. Salută.

— Garda care te va însoţi te aşteaptă...

— Indată, îndată, spune Attius cu vocea stinsă.

Severus remarcă schimbarea evidentă care s-a petrecut în tatăl său. Attius respiră adînc, cu nesaţ, ca şi cum aerul acesta i-ar da vigoare. Priveşte cu ochii umezi peisajul halucinant: copaci uscaţi, răsuciţi, stranii, coline depărtate, pierdute în ceaţă.

Undeva, în faţa lor, într-un boschet, un arcaş dac îi urmăreşte cum apar şi dispar în ceaţă. Ridică încet arcul... Vîrful săgeţii pare că ezită între cei doi. Deodată încordează struna.

— Cînd mă voi întoarce... începe Attius.

Săgeata i se înfige în piept.

O clipă ochii lui miraţi... Cade în genunchi. Rîde. E un rîs uluitor, ca în faţa unei mari şi neaşteptate bucurii. Incremenit, Severus, hipnotizat parcă de rîsul acesta, nu poate face o mişcare. Caseta din lemn de India a căzut la pămînt. Mîna lui Attius bîjbîie pe jos, degetele lui se crispează pe un bulgăre de pămînt, pe care îl ridică la piept. Incet, ca un sac golit, cade asupra lui însuşi.

Soldaţi romani aleargă din toate părţile.

In faţa cortului imperial s-au adunat ofiţerii romani.

Severus aşează corpul tatălui său pe două scuturi, în faţa lui Domitianus. Acesta se apropie, ridică toga care acoperă chipul senatorului, pe care s-a întipărit rîsul acela straniu.

Severus, cu faţa ca o mască. Pe piept poartă medalionul tatălui său. Cu un teribil efort, ca şi cum nu-şi poate descleşta buzele, spune doar atît:

— Dă-mi voie, Domitianus, să atac mîine.

Faţa lui Fuscus. Incet, ca şi cum s-ar teme să nu-l audă cineva, Fuscus răsuflă adînc, uşurat; apoi o umbră de zîmbet îi trece pe faţă, după care redevine grav, solemn.

Domitianus e o imagine a durerii. Se adresează celor din jur:

— Plîngeţi. Senatul şi poporul roman au pierdut pe cei mai bun dintre noi. Să vină sacerdoţii. Voi trimite urna cu cenuşa lui la Roma, pe care a iubit-o şi a servit-o ca nimeni altul. (*Intr-un elan războinic*).

— Iar barbarii să cunoască mînia Romei!

Un strigăt general. Trompetele răsună sfîşietor. Doi sacerdoţi se apropie de trupul lui Attius.

Domitianus se întoarce repede şi pufneşte în rîs.

Vuietul războinic al taberei.

. . . .

Cetatea Argidava în sărbătoare. Soare, lumină, căldură. Strigăte, chemări. Sub ziduri s-a încins un dans de bărbaţi. Picioarele lor frămîntă pămîntul. E în jocul lor ceva din ritmul viril şi ameninţător al dansurilor oşeşene. Aparatul trece îndelung prin această mulţime zgomotoasă, aspră, a cărei dezlănţuire de veselie ascunde parcă o forţă primejdioasă şi implacabilă.

Ca la un semn, clamoarea încetează. Privirile se îndreaptă spre un fel de tribună ridicată pe cîmpia din faţa zidurilor, unde, sub un baldachin de piele, sprijinit în suliţe, apare un bărbat înalt, puternic, dominator, acelaşi pe care l-am văzut în generic. O tăcere respectuoasă.

DECEBAL se înclină uşor în faţa mulţimii. Tăcuţi, bărbaţii îşi scot căciulile într-un salut simplu şi demn. Se înalţă steagurile dace, cu capul de lup. Vîntul face să fluture pînza roşie a steagurilor şi din gurile lupilor iese un vuiet prelung.

In faţa tribunei s-au oprit cinci tineri. Printre ei Cotyso caută privirile tatălui său. Ochii lor se întîlnesc, un surîs plin de mîndrie trece fugar pe buzele lui Decebal. Apoi regele se ridică.

In liniştea totală, vocea lui se aude pînă în depărtare.

— Aţi rămas cinci în Marea Intrecere. Luptaţi cu cinste. Să învingă cel mai bun.

In mijlocul pistei au fost înfipţi, la distanţă egală, cinci arbuşti tineri.

Călare, cei cinci tineri pornesc în goană, învîrtind săbiile. Li se strigă încurajări; bătrînii luptători îi urmăresc cu emoţia amintirilor.

Cotyso călăreşte încordat, fără să chiuie ca ceilalţi, cu sabia atîrnînd moale, ţinută parcă de o mînă leneşă.

In dreptul arbuştilor săbiile lovesc. Tăcerea se sparge într-un strigăt imens. In timp ce la celălalt capăt al pistei, călăreţii îşi strunesc caii, ridicîndu-i în două picioare. Trei arbuşti sînt despicaţi oblic, ca de o tăietură de brici. Partea superioară, tăiată s-a înfipt în pămînt, alături de trunchi. Un arbust e tăiat numai pe jumătate, iar la celălalt partea tăiată a căzut la pămînt, fără să se înfigă. Un cal gonind turbat: călăreţul a lăsat frîiele pe coamă, ţine în mîini arcul şi săgeata. La capătul pistei, pe un par foarte înalt, un scut mic de lemn. La 30 de paşi în faţa parului, trei perechi de războinici, faţă în faţă ţin în mînă capetele unor frînghii de cînepă. In clipa cînd călăreţul a ajuns în dreptul lor ridică frînghia în picioarele calului, care se dă peste cap, aruncîndu-şi călăreţul în aer. Acesta cade, se rostogoleşte, scapă arcul, săgeata i se rupe. Rămîne aşa, prostit, apoi furios, cu ochii în lacrimi, izbeşte cu pumnii în pămînt. Conducătorul întrecerii se apropie şi-i face semn să se îndepărteze.

Meda, cu pumnii la gură, urmăreşte goana lui Cotyso. Acesta e răzbitoare, vîntul îi flutură pletele... Frînghia este ridicată, calul cade. Cotyso se rostogoleşte o dată, sare în picioare şi în aceeaşi clipă săgeata pleacă din arcul lui şi se înfige în mijlocul ţintei.

Deodată, acoperind totul, se aude un chiot prelung, spart. Un călăreţ alb de praf, ca şi cum ar fi fost tăvălit în făină, cu lungi dîre de sudoare, apare urlînd.

— Romaaaaanii!

In faţa tribunei, calul, cu flancurile şiroind de sînge, se prăbuşeşte mort. Clătinîndu-se, călăreţul (*Remaxos, pe nume, în care recunoaştem pe arcaşul care l-a ucis pe Attius*). Urcă spre Decebal. In mînă ţine caseta din lemn de India.

Prin mulţime trece un fior. Nimeni nu vorbeşte. Toate privirile se îndreaptă spre Decebal, care s-a ridicat în picioare.

— Romanii... la Donaris, gîfîie arcaşul... Am ucis un nobil... A pierdut asta... cînd a murit...

Intinde caseta, se prăbuşeşte la picioarele lui Decebal, apoi cu un suprem efort, cu dinţii rînjiţi de încordare, se ridică, rămîne drept în faţa regelui, clătinîndu-se.

Ca un fîşîit de vînt printre trestii, se aude în mulţime... Romanii... la Donaris... Decebal a deschis caseta. O singură secundă pe fruntea lui trece o umbră, apoi încet, rar, ca şi cum fiecare cuvînt l-ar durea spune arcaşului:

— Remaxos... ai făcut cel mai mare rău pe care-l puteai face...

— Eu... am crezut că... eu nu puteam şti...

In prim plan faţa Medei. Ochii îi sînt măriţi de groază. Ca şi cum ar vedea o fantomă priveşte într-un punct fix.

In mijlocul pistei păşeşte o siluetă stranie, un bătrîn înalt şi scheletic, livid, cu părul şi barba albe, foarte lungi... Ridică braţele. Mînecile largi ale robei albe îi cad, dezvelind braţele descărnate.

— Romanii sînt la Donaris... Acum Marea Intrecere se desfăşoară sub semnul lui Zamolxes...

Mulţimea se înclină adînc.

Faţa lui Decebal e ca o mască. Numai privirea îi trădează deznădejdea.

Meda, cu părul despletit pe umeri, gîfîind ca după o goană, s-a oprit pe locul unde sînt cei trei tineri care au mai rămas în concurs. Se repede la Cotyso, se agaţă de el. Spune gîfîit, într-o supremă rugăminte:

— Cotyso... Tu eşti pentru mine totul... Te-am crescut... ţi-am fost mamă şi soră... ne-am jucat... şi te-am pedepsit cînd erai rău... Cotyso... Cotyso...

Genunchii i se moaie, el o susţine.

— Cotyso... nu cîştiga întrecerea...

Parcă un pumn l-ar fi lovit pe Cotyso în obraz. Devine roşu ca focul, o îmbrînceşte sălbatic, strigă, fără să-i pese că poate fi auzit.

— Nu ţi-e ruşine!... Tu, fiica lui Decebal... să vorbeşti ca o muieruşcă de rînd...

Vocea prelungă, muzicală, nepămînteană a Marelui Preot.

— Veniţi...

Inaintea tribunei, cei doi tineri. In faţa lor cîte o buturugă în care e înfipt un pumnal. De la spate, doi războinici se apropie şi le leagă ochii cu o pînză neagră. Cei doi tineri pun mîna pe buturugă, cu degetele răşchirate. Cu dreapta apucă mînerul pumnalului. Conducătorul întrecerii loveşte într-o tobă. O dată, de două ori... Ritmul variază, e rapid, apoi foarte rar... In ritmul acesta pumnalele se înfig în buturugă, între degetele răşchirate.

Faţa lui Decebal. Impasibilă. Numai mîna lui care ţine un sul de papyrus e crispată şi papyrusul se sfărîmă între degetele lui, fără ca el să-şi dea seama.

Conducătorul întrecerii se opreşte. Oşteanul scoate pînza de pe capul tinerilor. Cotyso a cîştigat. Celălalt tînăr s-a rănit la un deget. Rîzînd, Cotyso priveşte spre Decebal.

— Iţi mulţumesc, fiul meu, spune acesta.

Marele Preot s-a apropiat. Incet, solemn, pune mîna pe umărul lui Cotyso, ca şi cum l-ar lua în stăpînire.

Meda priveşte cu ochii larg deschişi. E albă ca varul. Apoi îşi pleacă fruntea, ca în faţa destinului.

— Bucuraţi-vă! spune Marele Preot.

Beţie vijelioasă de războinici l-au cuprins pe Cotyso. Il aruncă în aer, îl prind, îl aruncă iarăşi. El rîde fericit.

. . . .

Dacii nemişcaţi, aplecaţi puţin în şea, ca şi cum săbiile i-ar trage într-o parte, privesc înainte. Ochii lor au concentrarea aceea tăioasă a vînătorului pîndind. In fruntea lor, Oluper, rînjind. Toţi poartă armuri uşoare, scuturi mici, rotunde, arcuri. In faţa lor, cu soarele în obraz, strălucind ca oglinzile, romanii.

Severus înconjurat de contubernali, alături de el, ca o umbră bătrînul Marcus. In spatele lor, cavaleria grea romană.

Fuscus, călărind furios, aproape dezmăţat, se opreşte în faţa lui Severus. Agită biciuşca, pare că-l va lovi.

— De ce aştepţi? urlă el. Ei primesc bătălia şi tu aştepţi? Ii caut de atîta vreme şi tu faci să aştepte cea mai bună cavalerie a Imperiului?

— Tocmai faptul că au primit lupta ştiind pe cine au în faţă mă face să nu atac, Fuscus, spune Severus calm. Am trimis cercetaşi să vadă ce se ascunde în spatele acestei trecători.

— Cercetaşi! strigă Fuscus, scos din fire, făcînd să joace calul... Ai devenit Iulius Caesar? Ii crezi pe aceşti barbari mai mult decît sînt?

— Poate sînt mai mult decît crezi, Fuscus, spune Severus foarte încet.

Deodată Fuscus se linişteşte. Zîmbeşte ironic şi spune tare, vrînd să fie auzit de ceilalţi:

— Severus... Ţie ţi-e frică... Te-au înmuiat cei patru ani la graniţele Rinului...

Intîlneşte privirea plină de dezaprobare a lui Marcus. Fuscus ridică sabia. Răcneşte.

— Inainte pe toţi zeii! Inainte sau îţi iau legiunea...

Caii dacilor sînt neliniştiţi, ca şi cum încordarea călăreţilor li s-ar transmite. Oluper, rîzînd, priveşte cu mîna făcută streaşină în faţa ochilor.

Din faţă, cavaleria romană porneşte la atac. Pare un tăvălug de aramă, căruia nimic nu i se poate opune. Călăreţii în armuri grele, au scuturi mari, lăncile lungi. Nori de praf îi acopăr. Pămîntul duduie, se cutremură.

In faţa liniei de călăreţi daci, mereu rîzînd, Oluper ridică sabia şi, ca un nor, călăreţii se năpustesc în întîmpinarea romanilor.

Dar înainte de ciocnire, la un alt semn al lui Oluper, şirurile dace se desfac în două, ca un evantai, împrăştiindu-se în dreapta şi în stînga, într-o perfectă ordine. Se mistuie în pădure. Dispar.

Tîrîţi de avîntul cailor, romanii se prăvălesc în defileul îngust, Severus încearcă să-i oprească, dar e prea tîrziu.

Văzuţi de sus, romanii în defileu. Se zdrobesc de marginile stîncoase, lăncile se rup, totul devine un ghem de cai, oameni, arme...

De sus, fără să vedem pe nimeni, răsună un chiot prelung. Trunchiuri, bolovani, sînt rostogoliţi asupra romanilor. O ploaie de săgeţi cade de sus.

Cai se năpustesc la ieşirea din defileu, unde curge un rîu de munte.

In clipa aceea, cu un urlet, Oluper dă semnalul şarjei dace. Dintre pomi, călăreţii daci se năpustesc în apele rîului. Romanii luptă greoi, stînjeniţi de echipamentul greu.

. . . .

Trupurile morţilor sînt luate la vale, de apa însîngerată.

. . . .

Aparatul descopere, un Colisseum în miniatură, făcut, destul de stîngaci dar sugestiv, din nisip, pietre de rîu. Severus e foarte mîndru de „opera" lui.

— Va fi cea mai mare clădire din lume... Acum, în clipa asta, zeci de mii de sclavi lucrează... Aici vom serba victoria.

S-a oprit brusc. Ochii Medei strălucesc de o furie cumplită. Se repede, ridică de jos un bolovan, îl aruncă în mijlocul clădirii lui Severus, apoi cu mîinile, cu picioarele, dărîmă...

— Aici ne veţi tîrî pe noi, legaţi de carele voastre? Aici vrei să pui piciorul pe grumazul tatălui meu? O să rămîneţi aici, toţi! Auzi? Toţi. Nici unul n-o să mai vedeţi Roma! O să rămîneţi aici! Aici! Aici!

Incet, aproape cu timiditate, Severus se apropie de ea, îi ia mîna.

— Meda, dacă zeii mi-ar asculta dorinţele, aş vrea să rămîn aici... Am trăit mult... am cîştigat bătălii... am simţit beţia aceea aspră a victoriei... Acum, toate astea mi se par undeva departe... parcă trăite de altcineva.

Cu mişcări delicate, ridicînd piatră cu piatră, împrăştie urmele „Colisseului". N-a rămas nici o urmă.

Meda care s-a depărtat, se întoarce. Faţa lui Severus exprimă parcă o mută implorare.

Incet, ca şi cum drumul ar fi foarte lung şi greu, se apropie unul de altul...

Pe o potecă abruptă, pe margini de prăpastie, prin locuri de crîncenă sălbăticie, Severus şi Meda urcă. Severus e îmbrăcat în hainele lui Cotyso.

Pe steiuri, capre negre speriate de trecerea lor, sar peste prăpastii. Vulturii se rotesc în apropierea lor.

— Unde mă duci? întreabă Severus.

— Ai să vezi. De ce vrei să ştii totul dinainte... Ai să trăieşti puţin.

Locurile sînt din ce în ce mai sălbatice. Şuvoaiele au smuls arbori întregi, care zac la pămînt ca nişte oseminte uriaşe. Dintr-un mărăciniş se aude mormăitul înfuriat al unui urs. Severus pune mîna pe arc. Meda îl opreşte.

— Sst... e la el acasă. Noi sîntem străini. Să nu-l supărăm.

Meda sună dintr-un mic corn încrustat cu aur. De undeva se aude răspunsul subţire, în triluri, al unui fluier.

— Vino, spune ea, foarte emoţionată. Trăieşte.

Au ajuns pe un mic platou, unde pasc cîteva oi. Un cîine uriaş latră sălbatic, apoi recunoscînd-o pe Meda vine şi i se gudură la picioare.

Intrarea unei grote, pe jumătate mascată de ierburi agăţătoare. Apare un bătrîn înalt, cu părul şi barba albe, lungi, cu sprîncenele stufoase, acoperindu-i pe jumătate ochii, cu muşchii uscaţi, răsuciţi ca nişte frînghii. In chimir are un fluier.

— Tu eşti, Meda? întreabă, punîndu-şi mîna streaşină la ochi, ferindu-şi privirea de lumina soarelui

— Eu, moşule Duras.

Se apropie. Severus e intimidat de bătrînul care-l cercetează din cap pînă-n picioare.

— E bărbatul tău? întreabă. Intraţi.

Pe pereţii grotei cîteva arme de o formă neobişnuită. Bătrînul s-a aşezat pe un podmol, acoperit cu blănuri. Mîna lui o mîngîie pe Meda. Il priveşte mereu, fix, cercetător pe Severus.

— E fiul lui Zoltes, spune Meda.

— Zoltes, Zoltes, caută bătrînul în negura trecutului... Da, Zoltes fiul lui Oloros, şeful serilor... Il ţin minte. Era un copil rău... I-am bătut odată, pe el şi pe Decebal... Mi-a furat arcul cel mare... A trebuit să-i ţină cîteva zile, oblojiţi în untură de lup.

Rîde, cu ochii privind fîntînile trecutului...

— Pe urmă a plecat...

— Ţii minte unde a plecat? întreabă Meda.

— Departe, spune bătrînul... (*Se sileşte să-şi aducă aminte*).

— Imi amintesc mai bine de Burebista... Deceneu... He, he, rîde cu bătrînească răutate. Deceneu era un om rău, slab... Il durea mereu burta... A vrut să stîrpească viţa de vie, pentru că el nu putea bea... he, he, rîde subţire şi adoarme deodată.

— El a fost regele dacilor... Era prea bătrîn, i-a lăsat tronul lui Scoryllo... A venit aici să moară...

— Stau şi cînt din fluier... se trezeşte bătrînul. Iarna dorm, ca ursul.

Ochii lui se deschid larg, limpezi, îl ţintuiesc pe Severus.

— E bărbatul tău?

— Da, răspunde Severus. Sînt bărbatul ei.

Meda îl priveşte înfuriată.

— Imi place mai mult cînd e soare... mă încălzesc ca o şopîrlă. Ce mai face Scoryllo? S-a însurat?

— Bunicul Scoryllo a murit.

— Da, spune bătrînul, fără să se mire. A murit... Şi ce mai e nou prin lume?

Tăcere lungă, apoi Meda spune cu hotărîre.

— Moşule Durras, romanii au intrat în ţară...

Bătrînul rămîne nemişcat. Cuvintele îşi fac loc cu greu pînă la înţelegerea lui, apoi deodată se ridică şi cu un muget de zimbru:

— Cum? Romanii? Şi eu stau aici şi cînt din fluier? Şi tu? Se repede la Severus pe care-l scutură cu o putere supraomenească. Stai aici cu muierea, cînd duşmanii au intrat în ţară?

Se repede la perete, desface armele acelea grele, neobişnuite. Mormăie mereu, ca un urs înfuriat.

Faţa lui Severus e tristă, gravă, ca în faţa ireparabilului.

— Să mergem, şopteşte încet Meda...

Bătrînul se întoarce şi-i spune lui Severus, cu dispreţ:

— Să-ţi fie ruşine... că te ascunzi aici, cu muierea... Auzi, şi mie să nu-mi spună nimeni... Am să-l cert pe Burebista...

PICTURĂ – GRAFICĂ – FILM

PRE-CINEMA

de EUGEN SCHILERU

In 1960, revista **L'Age nouveau** („Era nouă") publica un număr închinat **Preistoriei cinematografului.** Cu acest prilej, o seamă de teoreticieni lansau termenul de „pre-cinema". La rîndul lui, acesta desemna nu atît etapele cristalizării — prin invenții succesive — unei tehnici specifice cu tot ce implică ea pe planul aparatajului, peliculei etc. — de înregistrare a imaginii mișcării și de reproducere — prin proiecție — a acesteia, cît existența — cu mult mai înainte de cristalizarea menționată — unei viziuni cinematografice, unui demers mental asemănător aceluia care îl caracterizează pe cineast, amîndouă reperabile în unele imagini structurate literar sau plastic, adică apărute în literatură, pictură sau grafică.

Dacă termenul a apărut doar în jurul anului 1960, realitatea la care el se referea a fost semnalată cu mult mai înainte, sub acest raport făcînd autoritate cercetările unui număr destul de apreciabil de teoreticieni, dintre care se cuvine să cităm pe Lo Duca și, mai cu seamă, pe Carlo Lodovico Ragghianti, celebru istoric, teoretician și critic de artă italian, autorul lucrării **Cinematograful, artă figurativă.**

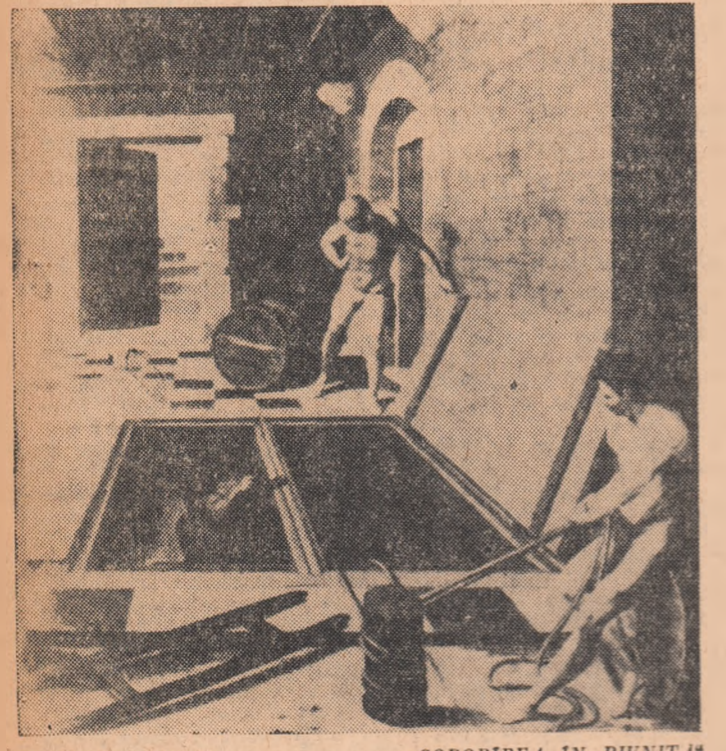
Dar vorbind despre pre-cinema, nu pierdem nici o clipă din vedere specificul ireductibil al fiecăreia dintre artele-literatură, pictură, grafică, cinematograf — între care stabilim comparații.

Căror cauze i se datorește existența acestui „pre-cinema"? Una dintre cauze trebuie căutată în însăși modalitatea specific umană de reflectare senzorială a realității obiective. În însuși actul de aprehendare sau percepere vizuală a lumii, noi procedăm extractiv, rezumativ și, structurînd mereu altfel în jurul unor centre mereu altele, apelăm instinctiv la cele mai variate tipuri de planuri și de mișcări de aparat, recurgem la cele mai felurite decupaje și montaje ale elementelor în configurații fluide, dinamice. Demersurile felului nostru de a percepe și gîndi lumea structurează, la rîndul lor, obiectele-imagini artistice pe care le făurim. În toate aceste manifestări, pe care le-am înscris sub eticheta de „pre-cinema", se întîmplă ca și cum, în absența unor mijloace tehnice specific cinematografice, apte să transmită aprehendarea senzorială a lumii și gîndirea noastră, amîndouă fluide, dinamice, noi vom încerca, într-o măsură mai mică sau mai mare, să sugerăm prin cuvinte, imagini-idei dinamice montate sau să includem în imagini picturale sau grafice, imagini-idei dinamice montate. Depistăm astfel neîncetat încercări de trecere din cheia unei arte specifice în cheia altei arte specifice. Spre a lua un exemplu, descompunerea mișcării unui mobil în momentele ei principale nu a așteptat ca un Marey sau un Muybridge să inventeze aparatele lor fotografice care anunțau cinematograful. Cineasta franceză Germaine Prudhommeau ne-a demonstrat-o experimental. „Observînd un vas grecesc pe care erau pictate patru personaje de mici dimensiuni. ea s-a gîndit că acestea ar putea să reprezinte nu patru personaje diferite care îndeplinesc simultan gesturi diferite, ci mai curînd **un singur** personaj în patru faze diferite ale mișcării sale. A desenat atunci fiecare din aceste faze pe un carton, le-a plasat sub obiectivul camerei, a înregistrat cîte șapte imagini pentru fiecare carton și, alergînd în baie, a developat pelicula impresionată... Nemișcatul personaj de pe vas a început, prin proiecția pe zid, să danseze" (**Cinema 64**, nr. 82). Incurajată de acest rezultat, a procedat la fel cu unele imagini din arta paleoliticului superior (Lascaux, Altamisa, Cueva del Civil, Cogul etc.), din arta egipteană predinastică (Akhti-Hotip), din arta indiană etc. etc. Artiștii nu au așteptat pe fotografii care au reușit să fixeze clipa cea mai fugitivă pentru a consemna instantaneul. Se vorbește azi de impresionismul picturilor rupestre din paleoliticul superior tocmai în sensul unei arte care consemna instantaneul. Artiștii din mezolitic dublau sau triplau perechile de picioare ale ființelor (animale, oameni) reprezentate, sau perechile de brațe ale personajelor tocmai pentru a sugera că deplasarea acestor mobiluri era decompozabilă în și recompozabilă din o seamă de etape succesive. Procedînd astfel, precedau teoretic și practic — cu enorm de mult timp — unora care, ca și futuriștii (Umberto Boccioni), considerau că un cal care aleargă trebuie reprezentat nu cu patru, ci cu douăsprezece picioare. Clasicismului elin i se tăgăduiește, de către ignoranți, în oricare dintre fazele lui, orice preocupare de înfățișare a mișcării. Dar un Myron, în **Discobolul**, nu redă un singur moment dintr-o desfășurare cinetică, ci, depășind toate tipurile de montaje posibile în cinematograful întemeiat pe fotograme, adică nu și în filmele de animație în care imaginile sînt desenate direct pe peliculă și nu mai au nevoie de intervenția intervaliștilor, sintetizează într-o singură imagine aspecte care caracterizează momente diferite din mișcarea aruncătorului de disc. Sub acest raport o analiză a **Discobolului** nu poate fi executată după procedeul simplu al cercetătoarei franceze mai sus menționate. Pe de altă parte, sinteza realizată de Myron poate lăsa — prin superioritatea ei — visător pe oricare cineast (regizor sau operator de imagine). Cum nu urmărim o expunere exhaustivă și nici o expunere cronologică, vom sări peste perioade întregi — dar nu pentru că ele nu ne-ar putea oferi exemple de „pre-cinema" — și ne vom opri în veacul al XV-lea. În Quattrocento, unii pictori păstrează o viziune pluri-oculară în sensul în care compozițiile lor se întemeiază pe asocierea sau montajul în una și aceeași imagine a unor aspecte văzute în zbor de pasăre (plonjeu) cu altele văzute frontal, la înălțimea ochilor privitorului (eventual traveling înainte). În Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Antonello da Messina figurează cu o **Răstignire** astfel compusă. În redarea peisajului în care se ridică cele trei cruci, Antonello a combinat perspectiva în zbor de pasăre cu panoramicul, iar în redarea crucilor a folosit o mișcare de macara, camera insistînd, prin traveling înainte, asupra porțiunilor pe care se află crucificații. Un Benozzo Gozzoli în **Alaiul regilor magi** recurge în același veac la o compoziție și mai savantă. Peisajul e înregistrat și de sus în jos și paralel, de la dreapta (muzeologic vorbind) la stînga. Și odată cu peisajul și alaiul. Căci e ca și cum noi, urmărind alaiul, descoperim peisajul (procedeu frecvent în cinematograf). Gozzoli consemnează peisajul și alaiul ca și cum ar recurge la un traveling paralel (căruciorul care se deplasează pe șine are un aparat de luat vederi al cărui obiectiv e perpendicular pe ceea ce are de înregistrat). În felul acesta, didactic vorbind, așa-numita perspectivă cavalieră nu poate fi înțeleasă și analizată bine decît fie geometric, fie — și în acest caz cu mult mai ușor — prin intermediul unei camere bine manipulate. Am lăsat deoparte compozițiile unui Paolo Uccelo, pasionat al perspectivei și unul dintre aceia de la care se pot lua exemplare lecții de regie, operatorie și montaj (**Lupta de la San Romano, Lupta de la San Egidio, Vînătoarea**). Transpunînd minunile sale compoziționale în termeni de gramatică cinematografică, am putea spune că în mîinile lui camera capătă o mobilitate îndrăcită. Plonjeuri, travelinguri de toate tipurile, planuri de tot felul etc. etc. sînt montate cu o îndrăzneală și cu o artă pe care cinematograful propriu-zis nu a egalat-o. De asemenea, un tablou ca **Vînătoarea** a apărut comentatorilor moderni ca o ciudată scenă nocturnă. E ca și cum o scenă, diurnă, de mare luminozitate, ar fi fost înregistrată pe peliculă sensibilă la infraroșii (procedeu folosit pentru prima oară de John Ford în **Atacul de la Fort-Apache**). Ca atare, scena e și diurnă și nocturnă, într-o ambiguitate și metamorfoză luministică ce-i explică strania putere de fascinație. Un Leonardo, cu toate că e teoreticianul unei viziuni monoculare, o încalcă adesea în scris sau chiar și în practica artistică. Nu în zadar Eisenstein a ilustrat unul dintre celebrele sale studii despre montaj analizînd celebrul pasaj în care Leonardo imaginează potopul. Montajele practicate de către Leonardo nu sînt atît de spectaculoase, dar sînt infinit mai subtile și mai savante. Mai subtile și mai savante tocmai pentru că nu sar în ochi. Altfel spus, ni se pare că imaginea a fost creată prin păstrarea unghiului de vedere, dar la o analiză mai scrupuloasă vedem că avem de a face cu ceea ce am putea numi un montaj de părți infinitezimale. Las deoparte raportul dintre fundalul peisaj și figura Monei Lisa, raport care nu poate fi bine înțeles decît prin montaj și anume printr-un montaj de imagini dintre care unele au fost înregistrate cu filtre sau pe o peliculă de altă sensibilitate, și mă opresc doar asupra celebrului zîmbet, ambiguu și în perpetuă schimbare de semn (metamorfoză) al personajului. Ce este acest zîmbet altceva decît un montaj de aspecte infinitezimale? Cum se poate explica altfel construirea lui și fascinația lui? Dar dacă, în cadrul artei europene, a existat vreo perioadă în cursul căreia pictura și grafica să fi prevestit mai complet viziunea cinematografică și care, ca atare, să poată furniza mai multe, mai copioase exemple de „pre-cinema", apoi aceasta nu poate fi alta decît perioada manierismului veacului al XVI-lea. Dacă în Renaștere se ajunsese la figurarea unui spațiu continuu, în manierism această continuitate dispare, fiecare porțiune mai mare a compoziției căpătînd un alt coeficient spațial (vezi și Arnold Hauser, **Sozialgeschichte der Kunst und Litteratur**, capitolul respectiv și Jacques Bousquet, **La peinture manieriste**). În fiecare porțiune dimensiunile obiectelor și ale ființelor nu cresc sau descresc conform legilor perspectivei cantitative (augmentative sau diminuante) despre care vorbise Leonard, ci conform uneia calitative, adică în funcție de sentimentele și ideile pe care pictorul sau desenatorul vrea să ni le impună, de efectele pe care el vrea să le obțină. Discontinuitatea decurge de asemenea din faptul că în fiecare porțiune obiectelor sau ființelor li se imprimă o altă direcție sau orientare spațială. Scena e astfel compusă prin mijlocirea unui montaj de planuri care nu se mai succed de la cel de ansamblu la prim-plan, deci cantitativ, ci se succed conform efectelor sesizante pe care pictorul vrea să le obțină. Travelingul este ca atare exclus. Aparent arbitrar, acest montaj e cum nu se poate mai savant. De abia în baroc ne vom reîntoarce la un spațiu continuu. Acum artiștii se vor simți ispitiți să accentueze adîncimea, pînă a da impresia prelungirii spațiului la infinit (aceasta printre altele, și ca un reflex al noii imagini despre lume, Weltbild, la care ajunsese Galileu). Pentru a obține acest efect, ei vor recurge la procedeul pe care italienii îl numesc „in contraposto", iar francezii „en repoussoir". Obiectele sau ființele din primul plan au anumite dimensiuni: cele din planurile următoare ale compoziției nu descresc proporțional, adică potrivit amplasării lor spațiale, ci cu mult mai mult. Prin această diminuare bruscă, prin această contrapunere (contraposto) spațiul apare cu mult mai adînc. Astfel, pictorii și desenatorii barocului descoperiseră efectele „transfocatorului". Dar pentru a reveni la manierism, nicicînd aparatul manipulat mental de artist pentru a-și compune lucrarea nu a fost mai mobil, iar montajul mai îndrăzneț, îndrăzneț pînă la aventură. Acum obiectele care figurează în naturile moarte sînt aduse în prim-plan, ca și cum o cameră de luat vederi le-ar izola tocmai pentru a le face mai elocvente, mai evocatoare. In picturile de peisaj, spațiul este explorat în toate direcțiile lui, viziunea fiind pluri-oculară. La fel se întîmplă în scenele de interior unde plafoanele sînt figurate ca și în primele filme ale lui Orson Welles. Compozițional, manieriștii apelează la mișcarea cunoscută în arta filmului sub numele de „cîmp-contra-cîmp". Eclerajul, clar-obscurul nu se mai desfășoară davincian, adică din nou cantitativ, în funcție de situarea obiectelor și ființelor în raport cu izvorul de lumină, ci se desfășoară aparent arbitrar, dar, în realitate, calitativ, cu o finalitate precisă și stringent urmărită (reprezentativ fiind, în acest sens, tabloul lui Fr. van Valckenborgh **Ospățul lui Irod** din Vechea Pinacotecă din München). In figurarea personajelor din compoziție, acestea nu mai sînt înfățișate dintr-un unic și imuabil unghi de vedere, ci sînt ele însele rezultatul unui montaj, în sensul în care sînt asamblate aspecte ale aceluiași personaj văzut din unghiuri diverse: fața dintr-unul, bustul sau membrele din altul etc. Racursiurile sau distorsiunile atît de dragi manieriștilor devin astfel echivalentul pictural sau grafic al unui montaj de fotograme ale diverselor părți ale aceluiași personaj înregistrate din unghiuri diferite. La rîndul lor racursiurile introduc prim-planurile („gros-plans"). Deformările sînt, în același timp, jocuri de perspectivă. Manieriștii se reprezintă pe ei înșiși în oglinzi convexe (Parmigianino: **Autoportret**, Viena). Alții descoperă, cu patru veacuri mai înainte ca profesorul Chretien să inventeze hipergonarul pe care se întemeiază cinemascopul și ca regizorul Claude Autant-Lara să facă primul film în cinemascop, anamorfozele (Virgil Solis, Enard Schon cu celebra anamorfoză intitulată **Ieși afară, nebunule**, amîndouă gravuri, Hans Holbein în **Ambasadorii**, dar numai obiectele care se află la picioarele personajelor, de fapt o hîrcă, adică iscălire prin rebus al unuia din sensurile numelui de Holbein etc.). Căderi cu capul în jos, căderi pe spate apar, la Cornelisz din Haarlem, în ciclul **Cei patru nenorociți**, (Icar, Phaeton, Tantal, Ixion), în excepționale racursiuri, unele executate printr-o mișcare de macara de sus în jos, altele prin traveling înainte sau traveling pe spate. Și fiindcă vorbeam de mișcarea de macara, în care aparatul explorează o ființă în poziție verticală, o clădire etc., mișcîndu-se de sus în jos sau de jos în sus paralel cu verticala, cine oare recurge mai frecvent la o asemenea mișcare decît El Greco? In planul terestru al compozițiilor sale, personajele irump ca niște flăcări ale consumptivei pasiuni spirituale și sînt construite printr-o asemenea mișcare de macara de jos în sus. Mobilitatea aparatului este evidentă nu numai în lucrările de mari dimensiuni, ci și în acelea de dimensiuni mai modeste. In **Coborîrea în pivniță**, Jean Gourmont înregistrează înălțimea redînd tavanul, adîncimea spațială redînd un coridor cu trepte care se întrevede prin ușa deschisă în fundul camerei și adîncime sub orizontală redînd un personaj care așează în pivniță un butoi (Frankfurt am Main: „Staedelsches Institut"). Dar cel mai excepțional precineast al veacului al XVI-lea a fost, fără îndoială, Pieter Brueghel cel Bătrîn (Diego Rivera, după ce îi admirase operele expuse în muzeul din Viena afirmase că în veacul nostru Brueghel ar fi făcut regie de film). Compozițiile lui dominate de o viziune pluri-oculară purced din spiritul enciclopedic al umanismului flamand din veacul al XVI-lea (peisaje enciclopedice, „sume" ale activității umane etc.). Transpunînd cinematografic am putea spune că Brueghel recurge la filmări combinate, la cele mai felurite tipuri de montaj, la mișcări de panoramic, traveling, macara, plonjeu etc., la cele mai felurite tipuri de planuri, la „cîmp-contracîmp" etc. etc. Ochiul pictorilor a descoperit mișcări a căror veracitate avea să fie confirmată de abia în momentul cînd fotografia va putea, odată cu Marey, să descompună mișcarea. Faimoasa pușcă fotografică a lui Marey a demonstrat că Gericault nu greșise atunci cînd într-o scenă de curse de cai redase un cal în galop cu toate picioarele deasupra solului. In același veac al XIX-lea, Degas, a cărui pasiune pentru fotografie a fost descrisă pe larg de prietenul său Daniel Halevy, s-a comportat în pînzele, pastelurile și desenele sale ca un cineast excepțional, care a accentuat direcția documentar realistă, de reportaj (**O trăsură la curse, Vicontele Leduc și fiicele sale, Cafeneaua Ambasadorii, Dansatoare urcînd o scară, Biroul de bumbac la New-Orleans, Absintul, Domnișoara Lola, trapezistă la circul Fernando,** lucrările din ciclul **Modistele** etc.) Cadrajele inedite și îndrăznețe, racursiurile care aduc în prim plan o porțiune, travelingurile, mișcările de macara care explorează — ca în **Miss Lola** — pe verticală etc., întregul precinema existent la Degas îl influențează la rîndul lui pe Toulouse Lautrec. Spectatorii filmului **Moara roșie** și-au putut da seama că animarea de către regizor a unora dintre lucrările pictorului, ca de exemplu a celebrului **Can-Can la „Moulin Rouge"** nu ar fi fost cu putință dacă originalul nu ar fi fost el însuși structurat cinematografic, adică dotat cu o excepțională sarcină cinetică. Și acestea nu sînt singurele exemple de pre-cinema în arta celei de a doua jumătăți a veacului trecut. Spre a mai da un exemplu, oare Manet, în **Barul de la „Folies-Bergère"**, nu procedează ca un cineast deosebit de inventiv? Posedat de o veche obsesie a pictorilor și anume aceea de a reprezenta spațiul total, adică și ceea ce se întinde în spatele ochilor privitorului, Manet introduce aici oglinda din spatele barului, oglinda în care se reflectă acea parte a localului pe care compoziția nu o cuprinde.

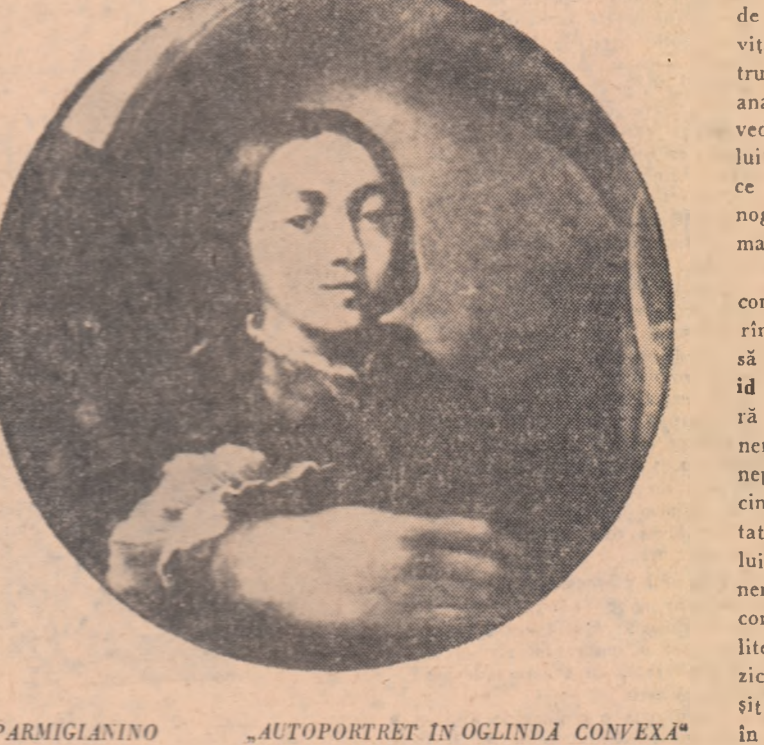
Din momentul apariției fotografiei și apoi a cinematografului, schimburile dintre pictură și grafică, pe de o parte și aceste două noi arte, pe de alta, au început să fiinţeze cu evidente avantaje reciproce. Uneori, pictura și cinematograful au descoperit sau au inventat concomitent și fără să știe una de altul aceleași lucruri. Astfel C. L. Ragghianti observă că în același timp în care cubismul analitic proceda la o explorare totală a obiectului, redîndu-l din toate unghiurile de vedere, camera ieșea din imobilitate și proceda la o explorare similară. Pe marea știință a perspectivei, proporțiilor, racursiurilor, desenului care caracterizează arta marilor triumviri mexicani — Diego Rivera, José Clemente Orozco și David Alfaro Siqueiros — aceștia au grefat rodnicele sugestii furnizate de către cinematograf. Astfel un Siqueiros, dezvoltînd, pe urmele lui F. Leger, spațiul activ (care aici pare că se retrage, aici pare că înaintează) s-a comportat ca un mare maestru al transfocatorului. Cubiștii, futuriștii, abstracții au precedat prin operele lor apariția unor noi genuri, direcții, viziuni în arta cinematografică. Simultaneismul cubofuturiștilor ruși precede simultaneismul documentarelor lui Dziga Vertov, care, în aceeași imagine, reușește să înfățișeze, mulțumită procedeului cunoscut sub numele de „prin măști" (à caches) ceea ce se întîmplă concomitent în spații sau medii diferite. Un Piet Mondrian, un Victor Vasarely preced unui Norman Mac Laren etc. etc.

Dar, așa cum spuneam, exemple de pre-cinema întîlnim și în arta altor epoci și popoare. Oricare istoric al pre-cinematografului se simte de pildă obligat să închine un amplu capitol picturii și graficii vechilor chinezi și japonezi, poate cele mai cinematografic structurate din cîte au existat vreodată. In gravura japoneză din școala Ukiyoy-e exista pentru fiecare unghi de vedere, tip de perspectivă etc. un denominativ așa cum există în cinematograf pentru mișcările de aparat, tipurile de cadraj, montaj etc. Iar față de unele emakimonouri (compoziții pe sul care se desfășoară pe orizontală) japoneze, cinematograful a rămas în urmă. Dat fiind că emakimonourile nu zăgăzuiau, printr-o linie a orizontului, privirea, siluetele desfășurîndu-se, într-un spațiu absolut continuu, pe orizontală, pe diagonale paralele și pe verticală și sugerind astfel un continuum spațio-temporal. Dar elemente de pre-cinema se întîlnesc pretutindeni. Nu avem încă un film cum trebuie despre frescele exterioare de la Voroneț, Arbore, Moldovița, Sucevița etc., tocmai pentru că filmele existente nu au analizat frescele din punctul de vedere al „pre-cinematografului". Gindiți-vă numai la ceea ce poate da analiza temei iconografice a scării lui Ioan, Climax!

Prima și cea mai însemnată concluzie practică a acestor rînduri: cineastul e obligat să cunoască pre-cinematograful, **id est**: să aibă cultură literară și plastică. Fiindcă pre-cinematograful conține o mină inepuizabilă de sugestii pe care cinematograful nu le-a exploatat încă. (Pasiunea semnatarului acestor rînduri pentru cinematograf nu-l împiedică să considere că, în comparație cu literatura, artele plastice, muzica, cinematograful nu a depășit încă vîrsta adolescenței sau, în cel mai bun caz, a tinereții).



JEAN GOURMONT „COBORÎREA ÎN PIVNIȚĂ"



PARMIGIANINO „AUTOPORTRET ÎN OGLINDĂ CONVEXĂ"

GEORGE CALINESCU:

Poezia de după război a fost mult influențată de tehnica cinematografică. Asociațiile îndepărtate între imagini, emoții cosmopolite obținute prin citare de date biografice exotice; roata locomotivei răsucindu-se brusc în osia sa unsuroasă, apa mării spintecată de prora vaporului, străzi întretăiate și suprapuse, picioare urmărindu-se, adică procedee dinamice de a sugera ritmul repede al epocii noastre...

1932.

●

De ce ne-am mistifica? Noi ne ducem la cinematograf pentru actori! Greșim cînd judecăm însă filmul cu măsurile teatrului și m-a mirat întotdeauna alergarea unora după filme jucate admirabil de actori de teatru... Actorii nu joacă, ci trăiesc și, mai ales, nu trebuie să pară actori...

1936.

TUDOR VIANU:

Gîndească-se oricine la bucuriile de artă încercate în sălile de cinematograf, la puterea filmului de a descătușa emoția cea mai zguduitoare, de a ne face să gîndim sau să visăm, la marea influență dobîndită de el asupra sensibilității moderne și spuie-și atunci că toate rezervele estetice puriste mai vechi au fost definitiv înlăturate și că ele ne apar astăzi destul de mărunte și de înguste.

●

Cinematograful este rezultatul cel mai înaintat al tehnicii în sforțarea ei milenară de a da o întrupare imaginației artistice a omului.

●

Wagner visa o reunire a tuturor artelor, o operă în care să fuzioneze toate mijloacele expresive. Cinematograful modern realizează acest proiect.

●

Cine vrea să priceapă ce se petrece sub ochii noștri și pe ce căi s-a angajat omenirea, trebuie să gîndească și la puterea de expresie atît de sporită și atît de universală a cinematografului de azi.

1960.

CAMIL PETRESCU:

Cînd acum șase-șapte ani cele dintîi reviste literare au introdus o „cronică" despre cinematograf, au făcut-o cu o întrebătoare timiditate. Și n-au lipsit nici comentariile ironice: cinematograful, „acest copil al fotografiei, o artă? Să fim serioși".

De altminteri și azi încă, Paul Souday își exprimă oroarea de cinematograf ca și, altădată, Anatole France, care găsea că arta cinematografului „imbecilizează".

Să mărturisim că ultimul film al lui Charlie Chaplin, **Circul**, egalează cel puțin **Histoire comique** a lui Anatole France...

1938.

●

Toți marii regizori, fără excepție, au fost creatori de mari actori. În teatru și în film, acesta este semnul, steaua în frunte, după care îi poți identifica.

1957.

* * *

PRIMELE FILME ROMÂNEȘTI

ISTORIA PELICULEI (III)

SCENĂ DIN FILMUL ROMÂNESC „PĂCAT" (după nuvela lui I. L. Caragiale) realizat în 1926 regia: Jean Mihail

1896. La 5 luni după epocala inaugurare Lumière de la „Grand Cafe" din Paris, am prezentat și noi la București cele trei celebre filme Lumière: **Sosirea trenului în gară, Ieșirea de la uzinele „Lumière"** și **Stropitorul stropit.**

1902. Pe atunci România se afla la aurora electricității sale. Chiar milionarii se luminau cu petrol, sau cel mult cu gaz aerian. Pentru electricitate, trebuia uzină proprie. Eforia Spitalelor Civile avea una: avea și un șef electrician, un șvab, Scherer, care a organizat proiecții în holul Palatului Eforiei (a nu se confunda cu sala Eforie, de mai tîrziu, care era fostul bazin de înot transformat în teatru). Benzi scurte de un minut sau două. „Subiecte" ca: un cîine care latră, un trecător care traversează, un domn care-și aprinde țigara.

1902—1906. Exemplul lui Scherer e imitat, la București, în provincie și chiar la sate. La București, în podul casei Török din Piața Teatrului, se instalează un ecran. Seara, pe ploaie, pe ger, bucureștenii stau pe trotuar și înghit, ceasuri întregi, proiecții de reclame publicitare, pentru ca din cînd în cînd să li se dea filme de 10 minute, filme pasionante, ca **Incendiatorul** (cu „suspense" și fugărire), **Călătorie în lună** (cu trucaje impresionante), **Pompierul**, film comic remarcabil pentru acea vreme. Un brav pompier, cu chivără și tulumbă, plictisit să tot plantoneze prin culise, se uită prin gaura cheii la actrițe cum se dezbracă, mai precis: cum se desfac în părțile lor componente (perucă, dantură, sîni falși, șolduri postișe, picior de lemn etc.). Povestea se termină cu răzbunarea acestor doamne, care-l inundă pe pompier cu propriile sale pompe.

1906. Eveniment senzațional: primul film românesc. Pînă atunci n-au existat decît „actualități" românești (șoseaua Kiseleff, tîrgul Moșilor, terasa cafenelei Capșa, într-un cuvînt: „vederi"). Filmul cel nou era senzațional și prin metrajul său. Filmele de pe atunci aveau circa 20 de metri fiecare. Acesta avea 120! (azi un film normal are 250—300 m). Era o vedere de pe Calea Victoriei, între Lipscani și Bulevard (pe atunci se zicea: „de la Socec la Alcalay", doi mari librari; ceea ce indica „înalte" preocupări intelectuale). De fapt, nu s-a filmat decît unul din trotuare (tocmai acela pe care nu se aflau cele două librării).

1911. Pe scena Teatrului Național se joacă **Inșir-te mărgărite** de V. Eftimiu, cu intercalări de scene filmate (regia: Aristide Demetriad).

1912. Grigore Brezeanu (fiul lui Ion Brezeanu) convinge pe Leon Popescu (finanțatorul trupei de operetă de la „Teatrul liric") să finanțeze primul film românesc de lung metraj: **Războiul independenței**, cu Nottara, Demetriad, Toneanu, Brezeanu, Soreanu, Liciu, film plin de stîngăcii (se vedea cum morții se supuneau docili ordinului regizorului de a re-muri la loc în șanțul din care se sculaseră prematur).

1913. **Trădător fără voie,** film numit pe atunci: „cinema-sketch", adică alternanță de apariții cînd pe ecran și cînd pe scenă a acelorași actori; girat de firma **Pathé Frères.** Societatea „Film de artă Leon Popescu", în colaborare cu trupa Marioara Voiculescu, produce un mare număr de mici filme cu actori buni (C. Radovici, I. Manolescu, G. Storin și mulți alții). Din nefericire, toate aceste benzi au ars în incendiul care a distrus „Teatrul liric".

1914. Tînărul Tudor Posmantir, care studia ingineria la Berlin, se întoarce în țară (izbucnise războiul) și înființează o societate cinematografică de producție (scurt-metraj, actualități, developări, perforări, ștanțări, mici sketch-uri artistice cu, de pildă, dansatorul de „step" Bob Hopkins, sau cu Marilena Bodescu etc.).

1916—1918. Posmantir, mobilizat ca șef al serviciului foto-cinematografic al armatei, cu aparatele lui și împreună cu francezul reporter Ercol, filmează mai multe mii de metri scene de război. Unele scene dindărătul frontului au fost filmate de tînărul operator de proiecție C. Ivanovici.

1918—1920. Același Posmantir este însărcinat să filmeze călătoria în jurul lumii a principelui moștenitor.

1921. Același Posmantir lucrează în secția cinematografică înființată pe lîngă Fundație, a cărei activitate a fost extrem de slabă.

1918—1946. Se produc 55 de filme, cu teme și stiluri foarte variate, dar și foarte omogene din punctul de vedere al slabei lor calități. Singurele excepții au fost:

1939. Documentarul artistic de lung metraj **Țara Moților,** lucrat la Direcția Generală Cinematografică, al cărui director general eram, și în care calitate am prezentat filmul la festivalul („bienala") de la Veneția, unde am obținut marele premiu al documentarului artistic de lung metraj (operator: francezul Marin asistat de Paul Călinescu; sunet: elvețianul Fontanelle; montaj: Călinescu, căruia cu această ocazie i-am dat prilejul să facă primul său pas spre regie). După cît se vede, cinematografia devenise instituție de stat (grație eforturilor lui Ion Cantacuzino, care obținuse de la guvern crearea unor taxe noi afectate fondului cinematografic).

1942. Primul film artistic de valoare: **O noapte furtunoasă,** în regia lui Jean Georgescu.

1943. Același Jean Georgescu (împreună cu mine, pentru partea teoretică), înființează o academie privată de artă cinematografică. De acolo avea să iasă o parte din echipa care a jucat în celălalt excelent film artistic al lui Jean Georgescu, terminat în:

1946. Visul unei nopți de iarnă.

În răstimpul **1913—1946**, în care s-au realizat 54 de filme, casele comerciale care au finanțat producția au fost (afară de societățile înființate de Leon Popescu și Tudor Posmantir): **„Soarele"** (București) **„Rador Film"** (București), Serviciul Foto Cinema al Armatei **„Clipa film"** (București) **„Indro-film"** (București), **„România film"** (București), **„Sascha Film"** (Viena), **„Listo"** (Viena), **„Vito film"** (Viena), **„Transfilm"** (Rotterdam), Martin Berger (Berlin), **„Sorena Film"** (București), **„Kovacs și Faludy"** (Budapesta), **„Metro Goldwin"** (S.U.A.), **„Osso"** (Paris), **„Argani"** (București), **„Ciro film"** (București), **„Dacia Film"** (București), **„Balcan Film Company"** (București), O.N.C. (București), **„Cineromit"** (București), **„Doina Film"** (București), **„Pathé Frères".**

Artiști străini mai mult sau mai puțin celebri care au jucat în aceste filme românești au fost: Lia de Putti, Prince-Rigadin, Lily Flohr (de la Teatrul lui Reinhardt din Berlin), Polla Illery (eroina din **Sous les toits de Paris**), Martha Egert, Rosita Serano, Hans Stuve, Fütterer, Annabella.

D.I.S.

ANCHETA „GAZETEI LITERARE"

SCENARIUL ȘI REGIA: AL. IVAN GHILIA ȘI CONSTANTIN ȚOIU

(Urmare din pag. 1)

FIE) ROLUL SCRIITORULUI ÎN PROCESUL COMPLEX DE CONSTITUIRE A UNEI ȘCOLI CINEMATOGRAFICE ROMÂNEȘTI?

Iată întrebări pe marginea cărora am dori să realizăm o confruntare între opiniile celor de față: scriitori și regizori, critici literari și de film.

ACTUALITATE: VITALITATEA FILMULUI

I. ACHIM (lector universitar): Din ceea ce am văzut pînă acum pe ecrane mi se pare că noțiunea de actualitate este uneori îngust înțeleasă de unii lucrători din domeniul cinematografiei, în sensul că problematica filmului de actualitate este încă destul de săracă. Sînt încă zone importante ale realității noastre care au fost insuficient oglindite. După cîte știu, cinematografia a promis organizarea unor întîlniri cu scriitorii, în care într-adevăr să se facă schimburi utile de păreri, în care cinematografia să-și expună problemele care o frămîntă. Din păcate, am impresia că între cinematografie și oamenii de litere nu există o sudură reală. Este una din problemele care apasă foarte serios la ora actuală și care se face resimțită în domeniul filmului de tematică actuală, cu atît mai mult cu cît în cinematografie se vorbește cu ambiție despre „filmele mari".

AL. BOIANGIU: Cum vedeți practic legătura dintre cineast și scriitor?

I. ACHIM: În primul rînd, prin viziunea și crezul lor comun. Mă întreb, totuși, de ce nu sînt mai mulți scriitori prezenți în cinematografie.

DIMOS RENDIS: Iertați-mă că vă întrerup, dar realitatea vă contrazice... Am o listă cu nu mai puțin de 40 de nume de scriitori care nu că s-au apropiat, cum spuneți dv., dar care au semnat și semnează scenarii de film.

I. ACHIM: Socot, totuși, că puțini scriitori de valoare s-au afirmat în acest domeniu. În ce privește întrebarea tov. Boiangiu, cum văd eu relația scriitor-cineast, consider că factorul organizatoric cel mai eficient al acestei legături trebuie să fie însuși studioul. Lui îi revine sarcina de a găsi toate formele de conlucrare, de la concepția cea mai clară, ideologică și artistică, pînă la metodele financiare de stimulare.

AL. BOIANGIU: Pentru că vorbiți de chestiuni financiare, trebuie spus că filmul de actualitate este cel mai vitregit, datorită, între altele, ambițioaselor proiecte de superproducții interne sau în colaborare cu alte cinematografii.

SPECTATORUL: Mie mi se pare ciudat că un volum de investiții materiale și de energie (ca să mă folosesc și eu de termenii criticii cinematografice) atît de impresionant este îndreptat către un gen apreciat de noi, spectatorii, ce-i drept, dar de la care (dacă ne gîndim bine) școala românească de film nu are prea mult de cîștigat. Ce apreciem noi, înainte de toate — în afara momentelor de destindere și amuzament — la cinematografiile altor țări (mă refer la filmul bun) e tocmai puterea de a transmite convingător realitățile cele mai captivante ale societății respective. Scuzați-mă că v-am întrerupt, dar logica elementară mă face să mă întreb: de ce mijloacele mari de care dispune statul nostru socialist și pe care le pune la dispoziția studioului nu sînt îndreptate cu precădere spre această cheie de boltă a oricărei arte cinematografice — actualitatea?

ROMULUS VULPESCU: Pentru că veni vorba de investiții materiale și, mai ales, morale de energie și de inteligență, mă gîndesc la o lacună regretabilă — după opinia mea — și anume: filmul experimental, filmul profesionist pe 16 mm. Întrucît argumentarea depășește cadrul discuției noastre, îmi rezerv dreptul de a reveni într-un articol în chiar coloanele gazetei gazdă.

EUGEN SCHILERU: O clipă. Nu aș fi vrut să iau chiar de la început cuvîntul, dar o fac pentru că vreau să atrag atenția asupra unor lucruri fără de care dezbaterea noastră poate să bată pasul pe loc. Premisele puse de dv. sînt ineficiente. Pe plan internațional, fie că este vorba de țările capitaliste, fie că este vorba de cele socialiste, din ce în ce mai puternic se afirmă așa-numita „cinematografie de autor". Nimeni nu mă poate combate cînd spun că, în fond, marii regizori la ora actuală sînt autori de scenarii, autorii filmului în totalitatea lui, minus interpretare, decor etc. Vei cita pe un Antonioni, pe un Godard, pe un Bergman, apoi în U.R.S.S. pe un Romm, pe un Ciuhrai. Acest fenomen cîștigă o frecvență tot mai mare, pentru că în fapt marii creatori de filme fac tot cinematografie de autor, fie că este vorba de Chaplin, Fellini, Antonioni...

SPECTATORUL: Tovarăși, dar avem și noi, într-adevăr, un Fellini, un Antonioni, un Chaplin? De ce să nu pornim gospodărește de la situația reală?

EUGEN SCHILERU: Eu vorbeam de un fenomen care se petrece în cinematografia mondială și nu-l putem ignora. În momentul de față cinematografia e considerată ca un scris, exact cum este scrisul scriitorului, scrisul pictorului, scrisul muzicianului, ș.a.m.d. Această afirmație, a cărei originalitate nu-mi aparține, naște la noi suspiciuni, pentru că se crede că în clipa în care spunem că cinematografia este ea însăși o scriitură, neapărat sîntem de părere că trebuie să devină expresia unui individualism exacerbat. Nu este adevărat. Nu toate scriiturile sînt așa. Modalitatea de aprehendare a realului este specifică și nu este transvasabilă. Degeaba are fraza o tensiune stilistă extraordinară, dacă nu sugerează nimic din punct de vedere cinematografic. Noi mai păstrăm încă o frenezie pe care a avut-o la început în perioada sa de glorie cinematografia sovietică și la care, cu timpul, mi se pare că s-a renunțat: scenariul ca un gen literar.

AL. OPREA: Literarhatul!

EUGEN SCHILERU: Fericită formulă! S-au scris scenarii frumoase din punctul de vedere al scriitorului, dar care n-au dat decît niște filme convenționale. Deci hiba nu este aci. Ce ați face dumneavoastră, de pildă, dacă într-o bună zi se prezintă la cinematografie un muncitor care nu știe să se exprime deloc literar, dar care are o istorie a vieții lui de mare autenticitate și care din clipa cînd a început să povestească te-a făcut să și vezi filmul gata? Îl dăm pe mîna stilizatorului? E o copilărie. De ce, de pildă, un gazetar care vine în contact mai des cu terenul sau de pildă, unul dintre aceia care din cînd în cînd se duce să vadă cum merge un cineclub muncitoresc stînd la un „pahar de vorbă" cu oamenii de acolo și auzind lucruri foarte interesante în ceea ce privește istoria vieții lor, nu i-ar pune să scrie, chiar dacă aceștia nu cunosc mișcările de aparat? Cu alte cuvinte, după părerea mea, trebuie să provocăm **experiențe directe** și, cu aceasta, cred că deschid o perspectivă pe care ezitam s-o deschid.

SERGIU HUZUM: Scenariul — sau scenariul literar, cum i se mai spune — imită adesea romanul-comprimat, narînd, pe scurt și în imagini, exact ceea ce altădată s-ar fi povestit în cuvinte. Dar știut este că o artă nu se justifică decît atunci cînd izbutește să atingă zone sensibile proprii, intangibile altor resorturi. Numind filmul literatură, ne gîndim, oricît n-am vrea, la un libret. Simpla imagine (imaginea cinematografică) nu-și justifică existența. Este doar o reușită tehnică, succesiunea poate exista și prin asocierea unor fotografii, iar povestirea vizuală a fost inventată de mult, născîndu-se o dată cu pictura de gen. Adevărul e însă că filmul are posibilitatea de a investiga și de a vizualiza subtil, sintetizînd stări complexe pentru a căror exprimare literatura ar înnegri probabil multe pagini. Astfel de creații pot părea la prima vedere mai dificile, din pricina noutății limbajului. Nu doresc cîtuși de puțin filme ermetice. Lucrări care pun accentul pe exterior și formal sînt depășite, nu numai pentru că timpul și practica le-au tocit, dar mai ales fiindcă un consumator din epoca noastră așteaptă de la artă răspuns la multe și complicate probleme. Aș dori, deci, un film care să fie greu de istorisit la modul obișnuit și liniar al unei schițe sau al unei nuvele, capabil să redea mai profund, mai real (dacă vreți) o situație, niște personaje. Un asemenea film-sinteză are posibilitatea să nu fie lung, dar să devină în schimb, chiar și prin aceasta, mai contemporan.

AL. OPREA: Dați-mi voie, eu sînt de acord cu ce spunea tov. Schileru, dar să nu împingem lucrurile prea departe. Din cele spuse ar reieși că filmul artistic s-ar putea dispensa total de literatură. Să vedem. Într-adevăr, a existat în cinematografia noastră o perioadă pe care am numit-o „literarhat", de supremație a rolului scriitorului — după cum în jocul actorilor de film s-a exercitat inevitabilul despotism al viziunii teatrale. Adevărul că filmul constituie o artă specifică cu toate drepturile inalienabile decurgînd de aici mi se pare că a intrat în ordinea adevărurilor asertorice. Faptul că realitatea contemporană își creează o mitologie proprie nu înseamnă că transpunerea acestei mitologii în film — ca în oricare altă artă — s-ar face ușor, automat. M-au iritat cîteodată frazele grandilocvente de tipul: „realitatea oferă eroi, subiecte care n-așteaptă decît să fie aduse în paginile operelor literare" — ca și cum am avea de a face cu reflectarea directă și simplă a unui obiect într-o oglindă. Realitatea, pentru a mă exprima astfel, îți dă, dar în traistă nu-ți bagă. Sesizarea și comunicarea acestei drapări metaforice (mitologice) a realului — mai ales cînd se are în vedere o realitate nouă, cea socialistă — presupune rezolvarea a numeroase probleme de creație și, în acest sens, experiența unui gen sau altul al artei poate juca un rol extrem de important. La aceasta mă gîndeam cînd întrebam: în ce măsură experiența literaturii pe teme de actualitate îi poate ajuta pe realizatorii de film (sugestii, idei generale etc.). La urma urmei filmul are literatura sa, croită după necesitățile sale cele mai specifice. Într-un articol scris în 1925, Tudor Vianu discuta această idee, spunînd: **„Cinematograful cere o literatură proprie..."**.

I. D. BALAN: Mie mi se pare judicios și nuanțat felul în care tovarășul Schileru a pus problema. Eu cred că mai întîi trebuie foarte serios respectată personalitatea imaginii cinematografice, cinematograful ca artă în sine, care nu trăiește alimentat artificial de muzică, literatură sau pictură. Cinematograful este o artă de sine stătătoare și aceasta mi se pare cea mai prețioasă calitate a lui. Orice efort de a susține artificial cinematografia cu literatură, cu muzică ș.a.m.d. mi se pare un lucru artificios și în afara specificului intim al artei respective. Raportul literaturii cu cinematografia este — cum s-a spus aci de antevorbitori — un raport de sugestie, de viziune, de ansamblu, de integrare.

La ora actuală este o erezie primatul literaturii asupra filmului. Un mare prozator nu-i neapărat și un bun scenarist. Cineva poate să fie genial într-o lucrare, dar să nu aibă idei cinematografice, să nu aibă capacitatea de a simți lucrurile cinematografic. De ce pe un prozator care a scris romane, nuvele, piese de teatru trebuie neapărat să-l tragem cu forța spre cinematografie? Mi se pare că prin această dorință de a colabora cu toți scriitorii, în loc să tindem spre niște realizări foarte concrete, ne face să ne încurcăm în prea multe talente, care sînt de alt ordin decît cele cinematografice.

EUGEN SCHILERU: Nu vă supărați pe mine c-o să fiu nițeluș didactic. Dar dacă tot discutăm și văd că de ce mi-a fost frică la început n-am scăpat — dispersarea discuțiilor pe planuri secundare — hai să punem degetul pe rană. În definitiv, problema nu este a primatului regiei ori literaturii, cu posibilitatea de mijloc a filmului de autor care este o sinteză a amîndurora. Realitatea care ne îngrijorează este că nu avem filme bune de actualitate. Spectatorul s-a întrebat de mult și întreabă și acum: de ce?

SPECTATORUL: Într-adevăr, de ce?

EUGEN SCHILERU: Pentru că, din păcate, actualitatea este adesea doar un enunț, adică nu un lucru asimilat, trăit organic de creatorul respectiv, simțit de el și pe urmă restituit, prin întreaga lui personalitate. Lucrurile, repet, sînt doar enunțate. Adică ți se dă o ecuație care nu se poate întîlni în viața noastră particulară, în viața dumitale, Spectatorule. De asta nici nu te poți recunoaște în ele. Se lucrează mai mult cu **logaritmii realității decît cu realitatea.** Grație oamenilor de specialitate, noi nu vom face erori în ceea ce privește reconstituirea epocilor din trecutul național, în ceea ce privește explicațiile istorice ale faptelor, în ceea ce privește elementele de decor, moravurile, limbajul etc. Dar nu avem încă istorici care să fi fost atenți la toate aceste lucruri pentru, de pildă, perioada care a precedat Eliberarea.

CE AI DE SPUS DETERMINĂ CUM SPUI

EUGEN SCHILERU: Ori de cîte ori se fac incursiuni într-un trecut care, în comparație cu vremea dacilor sau a lui Ștefan cel Mare, este mai apropiat de epoca noastră, noi ăștia mai bătrîni, care am cunoscut acele timpuri, ne apucăm cu mîinile de cap. Orice tînăr care nu a trăit atunci și care ar fi curios să cumpere gazetele vremii ca să vadă măcar din „Mica publicitate", din faptele diverse sau din statistici cum s-a trăit, poate să dea cu deznădejde din umeri. În această ordine de idei aș vrea să spun că fiecare oraș sau colț de țară capătă încetul cu încetul mitologia lui, începe să devină o prezență mitologică. Bucureștii lui Matei Caragiale sînt un București mitologic real și în același timp cu o putere de radiație fascinantă. Dumneavoastră credeți că pentru tînărul de astăzi nu există anumite colțuri din București care încep să intre în plina lor mitologie? Din păcate, nu însă și în film. Un exemplu. Într-un film al lui Francisc Munteanu sînt fotografiate niște scări dintr-un parc bucureștean. Fotografia nu este trasă pentru a arăta poezia acelui colț bucureștean, ci ea imită mișcarea de aparat pe care a făcut-o Alain Resnais în **L'Année dernière à Marienbad** și anume acel parc **à la française,** care, acolo, își avea rostul lui, pe cînd la Francisc Munteanu n-a izbutit decît să se amintească de o copie proastă a unui film uriaș. Am dat acest exemplu din două motive: dacă nu ești în stare să surprinzi în mod real aceste detalii, cu atît mai greu îți va fi să ataci o problemă de intrigă, de conflict, de sentiment, de idei, de ritm. Am mai dat acest exemplu și pentru alt motiv. Mulți dintre regizorii noștri îți spun: scenaristul mi-a dat scenele astea, ce-ar fi să le plasez într-o casă decorată ca în **Tăcerea** lui Bergman? Scena astalaltă parcă merge ca-n **Eclipsa** lui Antonioni și, așa cum se spune pe românește, iese o [illegible]. Să ne dezvoltăm forma de expresie, dar întîi să dorim să spunem ceva esențial, pentru că **ceea ce ai de spus determină cum spui.**

P. SALCUDEANU: Foarte adevărat. Mă gîndesc cu părere de rău cît s-a progresat în domeniul literaturii și cît de în urmă a rămas cinematografia de actualitate. Se spune că există diferite concepții despre actualitate. Părerea mea este că, într-o cinematografie ca a noastră, nu putem trece pe lîngă marile realizări sociale obținute de poporul nostru fără să le consemnăm. Evoluția societății noastre contemporane nu s-a făcut neted. Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu consacrată celei de a 45-a aniversări a partidului este edificatoare. Au existat și există formele luptei dintre vechi și nou, pentru că tot timpul ne eliberăm de ceva și adăugăm ceva nou ca să facem pași înainte. S-ar putea să nu am dreptate cînd mă gîndesc că esențial e să abordezi o temă contemporană, un conflict adevărat, unul sau altul din aspectele esențiale ale vieții noastre sociale. S-ar putea să aibă dreptate aceia care consideră că cinematografia noastră a evoluat într-o asemenea măsură încît noi sîntem în momentul de față în situația de a face numai niște filme de mari nuanțe artistice. Nuanțele sînt foarte bune în artă, dar numai cu ele nu se poate face nimic. Se-ntîmplă să facem filme cu nuanțe care au valoare în sine, fără conflicte, fără un fundal social foarte pregnant. Ne străduim să credem că prin simple enunțuri, cum spunea tov. Schileru, spunem totul despre societatea noastră. Cu alte cuvinte, nu pătrundem în conflictele reale de unde să apară acele nuanțe artistice, ci plecăm de la o teorie generală și terminăm tot prin teorie. Dar o teorie, oricît de bună ar fi, rămîne o schemă neconvingătoare artistic. Altă problemă la care m-aș referi, și care e strîns legată de primul aspect, e conștiința cetățenească a artistului. Ne luăm angajamente frumoase, ne facem autocritici monumentale și criticăm monumental. Dar, practic, toate acestea rămîn cam prea des simple enunțuri. În clipa cînd 4—5 scriitori de mîna întîi își vor uni forțele și vor spune ceva despre aceste realități ale noastre, sînt convins că vor găsi toată înțelegerea pentru acest mod de a gîndi. Dacă în literatură tot ceea ce s-a scris valoros s-a publicat, în cinematografie nu tot ceea ce s-a scris bine ca scenariu de actualitate, a apărut. Aș putea să citez scenarii care spuneau infinit mai mult decît filmele de actualitate care au rulat pe piață și care, totuși, nu au intrat în producție.

SPECTATORUL: De ce?

P. SALCUDEANU: Pentru că în studiourile noastre se mai gîndește mecanic și superficial, fără ca acei care judecă scenariul să-l raporteze la adevărul vieții.

N. CRIȘAN: Aș spune chiar mai mult: pentru că în practica studioului se confundă cîteodată răspunderea personală cu răspunderea colectivă. Regula este ca orice scenariu care ar da bătaie de cap să fie „ajustat" în așa fel ca răspunderea producătorului să fie asigurată. În hățișul de redacții, consilii și consilieri, fiecare cu șeful său, în frunte cu directorul general, se ajunge ca nimeni să nu răspundă... personal.

I. ACHIM: Există și o anumită ambiguitate. Nu sînt exprimate cu claritate, deschis, ferm, partinic, opiniile despre scenarii, despre conținutul lor real; și acest conținut nu-i raportat, cum ar trebui să fie, la îndrăzneala unui artist sau producător autentic. Un regizor spunea odată că lipsa ambiguității este generatoare de dezastre. Un pieton care trece strada, spunea el, nu are decît trei soluții: prima — să treacă înaintea mașinii, a doua — să lase mașina să treacă întîi, și a treia — care poate produce catastrofa.

FANTOMA TIPICULUI PRINTRE NOI

P. SALCUDEANU: Ceea ce mai îngreunează munca de concepție a scenaristului este lipsa unor teoretizări care să corespundă exigențelor actuale. Era o perioadă cînd discutam despre funcția socială a artei. Din păcate, acum se discută prea puțin despre acest lucru, după părerea mea de maximă importanță.

Într-o scrisoare, Engels vorbea despre însemnătatea tipicului. Dacă absolutizăm această formulă, putem ajunge la niște interpretări triste. Ce te faci cînd, vrînd să abordezi o temă importantă avînd ca erou principal, să zicem, un muncitor, ți se pune imediat întrebarea: aceasta este clasa muncitoare? fără să se facă o deosebire între individ și societate, uitîndu-se că individul nu este una cu societatea și că pot reprezenta artistic un caz negativ, fără să vizez colectivitatea din care acel individ face parte.

AL. OPREA: Ai perfectă dreptate cînd spui că influențele unei concepții antidialectice asupra tipicului (tipicul = medie statistică) fac ca în unele lucrări conflictul inițial ascuțit să se atenueze și chiar să se idilizeze pe parcurs. Cred că cei care lucrează în studiouri trebuie, în toate cazurile (în modul concret în care apreciază și promovează filmele), să țină seamă de această teză esențială a esteticii noastre: arta nu ilustrează generalul din realitate (ca o anexă a unor manuale sociologice), ci îl răsfrînge în situații individuale, în înseși formele vieții (ceea ce implică jocul de aparențe, imprevizibilul, țesătura contradictorie a întîmplărilor ș.a.m.d.) De această particularitate se leagă însăși forța de impresionare a spectatorului.

DIRECTORUL GENERAL POATE SĂ SPARGĂ GEAMUL CU O MINGE?

G. VITANIDIS: Pe lîngă aceasta, mai există și un alt aspect: cînd e vorba de actualitate, toți se simt tentați să-și dea părerea. Iată un exemplu concret. În filmul **Băieții noștri,** a cărui acțiune se petrece la Hunedoara, era un director care avea în biroul lui o minge de fotbal. Ei bine, s-au consumat nu știu cîte zile de energie ca să elucidăm marea întrebare hamletiană: „Directorul general poate să spargă geamul cu o minge?" Cîte am pățit, pe urmă, că puloverul lui Iurie Darie, care nu corespundea modei din localitate! Cîte ciocniri pătimașe de opinii în jurul unei manșete de pantaloni! Nu mai vorbesc de ce s-a întîmplat în **Gaudeamus igitur,** unde critica noastră de specialitate a judecat unul din personaje — decanul facultății — în altă lumină decît a contextului în care filmul a fost creat. Ca să nu mai vorbesc de protestul unor foruri de învățămînt în legătură cu persoana acelui decan.

GEO SAIZESCU: Să povestim cu sinceritate viața particulară, cotidiană. Să ne grăbim să selectăm tot ceea ce ne interesează din cronica vie pe care o trăim. Chiar cu riscul unor nereușite momentane, să avem îndrăzneala de a vorbi cu adevărat despre noi, despre contemporaneitatea noastră. Ascendența milenară de gîndire și de sensibilitate a poporului nostru nu trebuie să-și aibă exponentul său strălucit în film? Eu cred că da. Dispunem de toate mijloacele materiale și spirituale ca s-o facem.

AL. OPREA: Aminteam la început de corelația literatură-film. Mi se pare prea de domeniul evidenței pentru a o mai demonstra. Nu știu însă de ce și în discuția noastră, dar și în altele, prezența scriitorilor în cinematografie începe să fie privită cu o anume enervare (deși toată lumea se întrece în a recunoaște filmul ca artă de sine stătătoare). În acest mod nu există, oare, riscul ca unei prejudecăți să i se substituie o alta? Trebuie neapărat să vedem o antinomie între scriitor și regizor și să inventăm discuții fals gnoseologice, de tipul: „ce a fost mai întîi, oul sau găina?" Filmul, după cum se știe, este o artă sintetică, în sensul că se desăvîrșește prin conlucrarea mai multor factori: scenarist (baza de idei), regizor (sufletul animator), operator, compozitor — și să nu uităm pe specialiștii în tehnica aparatelor de filmat, a modurilor de tratare a peliculei etc. Ideea armoniei trebuie să domnească între toți colaboratorii angrenați (și interesați) în realizarea filmului, pentru ca dezideratul exprimat de Liviu Rebreanu (în cuvintele ce stau ca motto al discuției noastre) să devină o realitate și arta cinematografică românească să se integreze noii arte a cinematografiei universale, **pentru ca sufletul românesc să poată fi arătat lumii întregi.**

Problema nu mi se pare că ar fi aceea de a se găsi bariere care să „cenzureze" afluxul scriitorilor către cinematografie (pînă la ora actuală cele mai bune filme pe care le avem au fost realizate, **totuși,** cu concursul unor scriitori!) ci de a ne gîndi la o inițiere mai profundă în tainele cinematografiei a acelora dintre ei care se simt chemați. Din păcate, „cearta" lor cu scenaristul (fie că e sau nu scriitor) îi mînă pe unii regizori spre un fel de indiferentism față de încărcătura afectivă și ideologică a filmului, față de ideile pe care filmul trebuie să le proclame. Ambiția supremă se reduce în acest caz la virtuozități de ordin tehnic. Așa îmi explic faptul că, de la o vreme, unii sînt tentați să creeze nu atît filme cu profunde ecouri în masa spectatorilor, cît niște „filme de festival" pe gustul unor specialiști, de la noi sau de peste hotare, prea adesea satisfiți și blazați ori victime ale unui snobism intelectual foarte discutabil...

D. I. SUCHIANU: Îmi permiteți o definiție a scenariului. Este o poveste scrisă pentru un singur cititor. Publicul se compune aici dintr-o singură persoană: regizorul. Nu se înșiră cronologic întîmplările, ca în nuvelă sau roman, ci se indică, oarecum profesoral, didactic, elementele din subiect care pot deveni, pentru regizor, surse de exprimare concretă a temei. Neliterar ca conținut, scenariul trebuie să fie teribil de literar ca formă, căci scopul lui e să înflăcăreze pe regizor, să-l excite nu numai în a prelucra faptele indicate de scenariu, dar chiar în a inventa, pe parcurs, el însuși fapte noi.

CAZUL „D"?

AL. BOIANGIU: Cei care n-au putut rezista pînă la această oră tîrzie din noapte, și-au consumat părerile și au plecat. De aici trebuie trasă o concluzie. Să se discute cît vreți despre cinematografie, pro și contra, dar la urmă regizorii să-și vadă de treaba lor. Recent, la festivalul de la Mamaia, filmul meu **Cazul D** a primit premiul criticii cinematografice pentru autenticitate și eficiență socială. Le mulțumesc criticilor pentru apreciere, dar aș fi dorit să mă fi ajutat ca istoria lungă a acestui film scurt să nu mă fi transformat în **Cazul B** (de la Boiangiu). Deci, ce ne rămîne nouă? Pe noi ne interesează vital arta filmului românesc, crearea unei adevărate școli naționale de film în care poporul să se regăsească cu toate virtuțile lui remarcabile. Filmul românesc să devină mesagerul cinstit, pasionat al realităților noastre socialiste. De aceea am și rămas pînă după miezul nopții, și tocmai pentru că este foarte tîrziu și sîntem osteniți, să nu ne lăsăm amețiți de concluzii idilice.

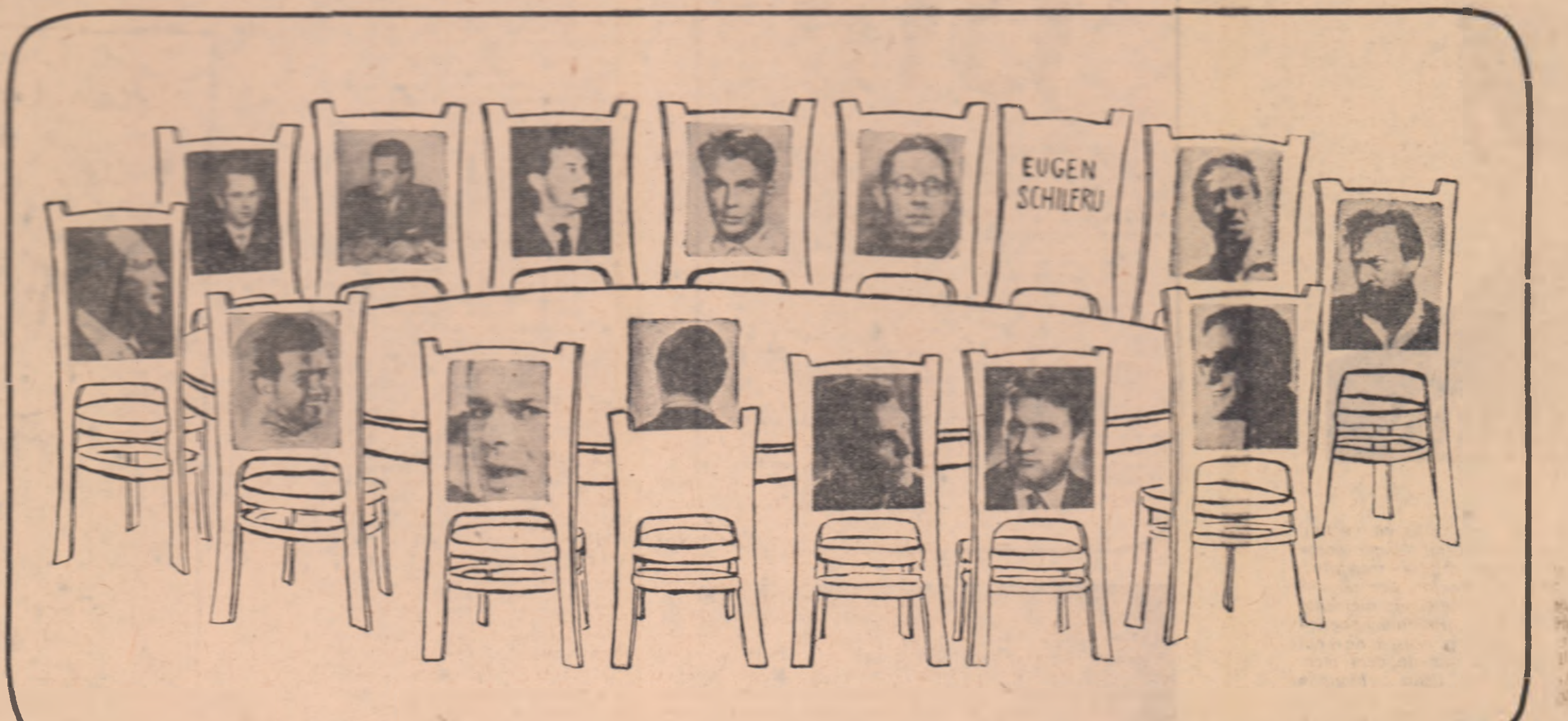
SPECTATORUL: Vă rog să mă iertați că vă întrerup, dar, după părerea mea, însuși faptul că numărul dv. despre literatură-film nu cuprinde nici un scenariu de actualitate, în înțelesul simplu al cuvîntului, dovedește că nu ne-am adunat aici în zadar.

AL. BOIANGIU: Exact. În aparență toate treburile merg bine. Am primit premii, în Europa, în America. Am inventat și noi festivalurile noastre naționale. Le-am prevăzut cu medalii. Cu diplome. Deci, mecanismul funcționează și chestiunea, la suprafață, pare normală. Totuși ceva „nu este în regulă". Stăm la mese rotunde și pîndim să vedem ce nu este în regulă. Nu trebuie să ne speriem de cuvintele „nu este în regulă". Pentru că fiecare artă a fost la începuturile ei o mare încercare. Și dacă vreți o analogie: gîndiți-vă cu ce eforturi s-a constituit literatura română. Ei bine, dacă înaintașilor noștri le-a fost greu să facă o literatură națională, atunci de ce ne-ar fi ușor nouă să facem cinematografie, astăzi? Așadar, venind vremea să ne despărțim de erori, de ambiguități, de fuga de răspundere și de tot ce s-a mai spus aici, o să ne fie tare greu, nu mai găsim nici o scuză, nici un pretext și trebuie să facem marele film la care poporul nostru are tot dreptul. Aici s-au spus cîteva cuvinte aproape la locul lor. Mi-au plăcut logica și bunul simț cu care a vorbit tovarășul Spectator. Și ce spunea Sălcudeanu este întemeiat. Să nu facem un mit nici din primatul scenaristului sau al regiei, nici să ne văicărim de obtuzitatea unuia sau altuia, ci să pornim realist la treabă. Nici despre om cu O mare nu poți vorbi ca despre o catedrală. Omul nu este un mit. Devine mit numai printr-o purtare normală, nu printr-o purtare de preot care oficiază. Asta dă un ton fals filmelor noastre. Cînd ridici problemuțele la rang de legendă, s-a dus autenticul. În fine, pentru că s-a făcut 12 și jumătate, închei. Ceea ce aș mai avea de spus, voi spune cu aparatul de filmat.

Și dezbaterea — ca-n filmele galante — încetă, din lipsă de combatanți.

Pe cîmpul disputelor, plin de încredere, de așteptări și speranțe, rămîne

SPECTATORUL



EVOCARE TÎRZIE

Pe Vladimir Cavarnali l-am cunoscut mai întîi din scris. Era în anul 1945, iar el scosese pe-atunci o interesantă revistă pentru copii, *Înainte.* Apoi, scrisul ne-a făcut să ne întîlnim în aceeași redacție, a *Licurici*-ului. Îmi amintesc perfect, deși au trecut douăzeci de ani de atunci, de redactorul prevenitor, cu un zîmbet al lui secret, permanent, deloc superior, de omul cu gesturi aparent stîngace, fiindcă nu îndrăznea să stingherească pe nimeni cu prezența sa.

Știu că a debutat în anul 1928, publicînd versuri în numeroase reviste din provincie și Capitală. În anul 1934 a primit, pentru primul său volum, Premiul Fundațiilor. După munca din redacțiile *Înainte* și *Licurici,* a fost consilier cultural în Ministerul Învățămîntului. A lucrat la *Albina* și în redacția *Gazetei literare.* Vladimir Cavarnali a tradus cunoscute opere ale literaturii universale, cum sînt *Mama* de Gorki și *Căsătoria* de Gogol.

Talentul, se zice, e o chestiune de timp, de înzestrare și forță, de muncă și rezistență. Unii dintre noi, pe firul acesta aspru, mai lung sau mai scurt, al vieții, izbutim să înaintăm ducînd în bagajul nostru, adunate la un loc, toate aceste virtuți demne de invidiat; alții — să le zicem mai puțin norocoși — vin cu o mai modestă zestre de har, însă, lucru esențial, ei pot avea o calitate a lor, fundamentală, care-i ridică în ochii tuturor: *omenia.* Vladimir Cavarnali se numără printre aceștia. Numele său merită să fie rostit cu respect atît pentru realul său talent poetic, cît și pentru devoțiunea cu care și-a slujit pasiunea inițială: idealul educării, prin intermediul literaturii, a tinerelor generații. Vreau să cred că destui dintre maturii de astăzi, care i-au citit versurile și articolele în timpul fermecătoarei copilării, la aflarea tristei vești a încetării sale din viață, i-au închinat un gînd pios și curat, ca de copil.

Mihai STOIAN

ARMONIE DINAMICĂ

(Urmare din pagina 1)

Regiunile patriei cunosc simultan o armonioasă înflorire.

Conceptul de egalitate este aplicat nu numai de la individ la individ, ci și de la regiune la regiune. Egalitatea — acel mod nemecanic, elastic de egalitate — este armonie, de o mie de ori armonie.

Impresionanta călătorie prin țară a conducătorilor de partid și de stat, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, a avut loc în perfectă armonie cu cele mai bune tradiții ale poporului nostru. Fără odihnă, animat de o mare vitalitate, secretarul general al C. C. al P.C.R. împreună cu ceilalți conducători ai partidului și ai statului nostru au străbătut pămîntul românesc, simțind întotdeauna în pînzele navei lor suflelul istoriei. Pe unde au trecut bărbații cei mai de seamă ai noii Românii trece acum timpul, sădind uzine, sonde, opere de artă.

De neuitat și cît de armonioasă este fotografia conducătorilor în fața „Coloanei fără sfîrșit" — pildă ea însăși de armonie cosmică, desăvîrșirea celor mai frumoase gînduri de armonie universală.

Iar dinamismul ce-i caracterizează pe conducătorii noștri este dinamismul unui neam. Iar armonia — pe care ei au ridicat-o la rangul de politică de stat — este armonia ce izvorăște dintr-o istorie ai cărei voievozi în loc să taie capetele învinșilor după bătălii, ridicau biserici, armonioase opere de artă nemuritoare.

O armonie dinamică, înțeleaptă, unește sufletele noastre ale tuturor cu peisajul patriei nașterii și vieții noastre, într-o unitate nobilă, bărbătească.

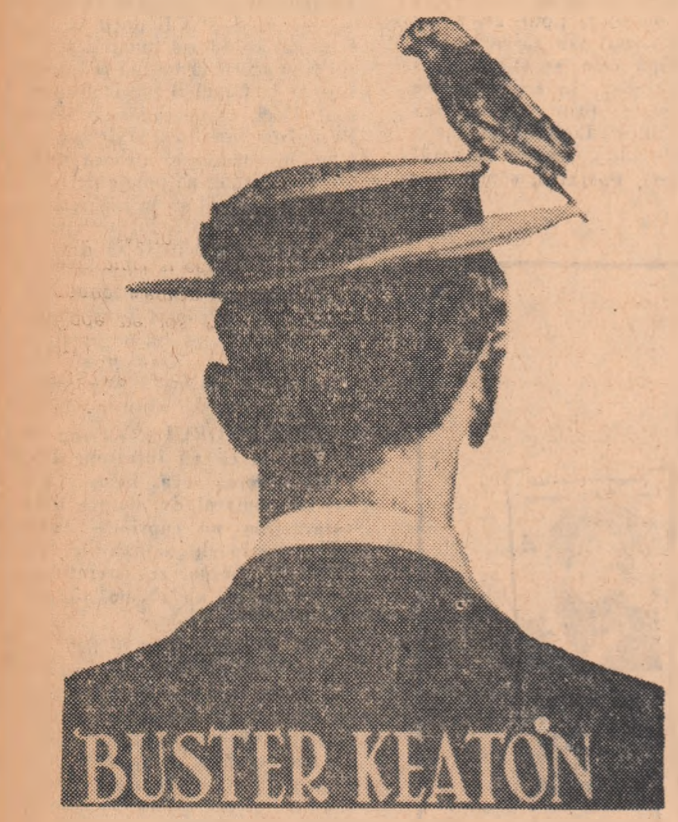
FEDERICO GARCIA LORCA

PLIMBAREA LUI BUSTER KEATON

Făcînd parte din așa-numitul **Teatru minor** (1925) al lui Garcia Lorca, **El paseo de Buster Keaton** nu figurează în **Operele complete** ale poetului, fiind reprodusă doar în ediția Aguilar, sub îngrijirea lui Arturo de Hoyo.

Mai puțin decît despre o piesă propriu-zisă, e vorba de un „moment” dramatizat, una din acele clipe — caracteristice poetului andaluz — în care inspirația oscilează între polul magnetic al elegiei sau al „romanței“ și acela al tragediei: străluminare de o singură pagină, ca baia albă și instantanee a unui fulger, în durata căruia se fixează totuși contururi și imagini. Deși scrisă înaintea călătoriei în Statele Unite (1929—30), întemeiată deci numai pe cunoașterea filmelor singularului tragicomedian (considerat, împreună cu Chaplin și cu Garbo, „unicul mare artist” al ecranului), **Plimbarea lui Buster Keaton** anticipează cu eficacitate viziunea, stranie și amară asupra Americii, pe care autorul **Odei la Walt Whitman** avea s-o stabilească în „peisajele“ și în „panoramele“ sale de mai tîrziu.

Fl. P.



PERSONAJE:

Buster Keaton — Cocoșul — Cucuveaua — Un negru — O americancă — O fată.

COCOȘUL: Cucurigu!

Apare Buster Keaton cu cei patru copii ai săi.

BUSTER KEATON: Bieții mei copii! *(Îi ucide cu un pumnal de lemn.)*

COCOȘUL: Cucurigu!

BUSTER KEATON *(numărînd trupurile întinse pe jos):* Unu, doi, trei, patru. *(Se îndepărtează pe bicicletă. Un negru cu pălărie de paie, printre străvechi arbori de cauciuc și bidoane de benzină.)*

BUSTER KEATON: Ce seară frumoasă!

(Un papagal se rotește sub un cer neutru.)

CUCUVEAUA: Cucuvai, cucuvai, cucuvai, vai!

BUSTER KEATON: Ce frumos cîntă păsărelele!

CUCUVEAUA: Cucuvaiiiiii!

BUSTER KEATON: Cîtă emoție!

(Pauză. Impasibil, Keaton străbate păpurișul și cîmpul de secară. Peisajul se contractă printre spițele bicicletei. Aceasta are o singură dimensiune: poate să intre în paginile cărților și să se întindă în cuptoarele de pîine. Șaua nu e de caramel și nici pedalele nu sînt de zahăr, cum ar dori oamenii perfizi. E o bicicletă ca toate celelalte, dar singura impregnată cu inocență. Adam și Eva ar fugi înspăimîntați la vederea unui vas umplut cu apă, dar ar dezmierda fără doar și poate bicicleta lui Keaton.)

BUSTER KEATON: Iubire, iubiri!

(Cade pe jos. Bicicleta o ia la goană. Keaton urmărește doi fluturi mari și cenușii. Aleargă ca un nebun, înfiorînd iarba fără s-o atingă.)

BUSTER KEATON *(ridicîndu-se):* Nu vreau să spun nimic Ce-ar trebui să spun?

O VOCE: Prostule!

BUSTER KEATON: Bine!

(Își reia plimbarea. Ochii lui dilatați și triști ca ai unei lighioane abia născute visează crini, îngeri și eșarfe de mătase. Ochii lui de fund de pahar. Ochii lui de copil naiv. Sînt foarte uriți. Sînt foarte frumoși. Ochii lui de struț. Ochii lui omenoși în echilibrul sigur al melancoliei. În depărtare se vede Filadelfia. Locuitorii acestui oraș știu că vechiul poem al mașinii Singer poate să circule printre trandafirii înalți ai scenelor, dar nu vor putea să înțeleagă niciodată ce subtilă diferență poetică există între o ceașcă de ceai fierbinte și una de ceai rece. În depărtare, licăresc luminile Filadelfiei.)

BUSTER KEATON: Iată o grădină.

(O americancă cu ochi de celuloid înaintează în mijlocul pajiștei.)

AMERICANCA: Bună seara.

(Keaton zîmbește și se uită „în prim plan“ la pantofii femeii. Oh, ce pantofi! Nu pot fi tolerați asemenea pantofi. E nevoie de pielea a trei crocodili ca să-i faci.)

BUSTER KEATON: Aș vrea...

AMERICANCA: Aveți o spadă împodobită cu flori de mirt? *(Keaton dă din umeri și ridică piciorul drept.)* Atunci?

(Patru serafimi cu aripi de tifon celest dansează printre flori. Fetele din oraș ating clapele pianului de parcă ar umbla pe bicicletă. Valsul, luna, bărcile tulbură inima duioasă a prietenului nostru. Spre marea surprindere a tuturor, toamna a cotropit grădina, așa cum face apa cu geometricul cub de zahăr.)

BUSTER KEATON *(oftînd):* Aș vrea să fiu o lebădă. Și totuși nu pot, chiar dacă aș vrea. Unde mi-aș lăsa pălăria? Unde, gulerul-fluture și cravata de moar? Ce ghinion!

(O fată zveltă, ca trasă prin inel, înaintează pe bicicletă. Are cap de privighetoare.)

FATA: Pe cine am cinstea să salut?

KEATON *(cu o plecăciune).* Pe Buster Keaton.

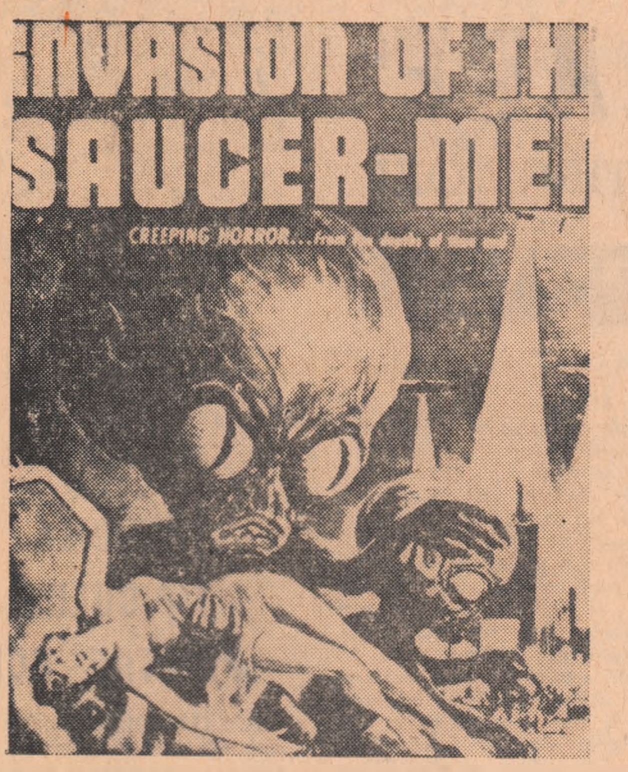
(Fata leșină și cade de pe bicicletă. Picioarele ei cu dungi tremură pe ghidon ca două zebre în agonie. Un gramofon repetă la nesfîrșit: „În America nu există privighetori!“

BUSTER KEATON *(îngenunchind):* Domnișoară Eleonora! Scuzați-mă, n-am fost eu de vină. Domnișoară! *(Încet.)* Domnișoară! *(Tot mai încet.)* Domnișoară! *(O sărută.)*

(Spre Filadelfia, în zare, licărește steaua luminoasă a poliției).

În românește de

FLORIAN POTRA

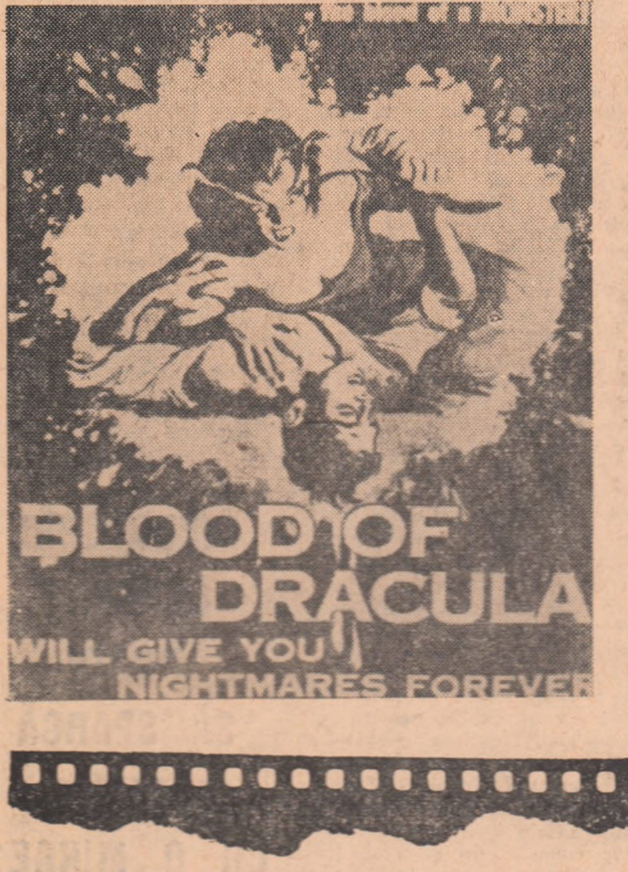


CINEMATOGRAFUL BIS

Cinematograful-bis este un cinematograf al demenței, care a cucerit țările anglo-americane. El pornește de la ideea că teama trebuie cu orice preț strecurată în sufletul publicului. Publicul este în așa fel traumatizat spiritual, încît oroarea devine cotidiană. Nimic nu e lăsat la întîmplare. Afișele sînt însîngerate. La intrarea în sală este promisă înmormîntarea gratuită a oricărei persoane moarte în timpul vizionării. Uneori se adaugă chiar o primă de 1000 dolari, plătibilă în caz de deces. Totuși, în urma unui deznodămînt fatal, familia defunctului trebuie să dovedească că acesta nu era cardiac. Înăuntrul sălii, fotoliile intră în vibrație la momentele culminante. Schelete circulînd pe sfori invizibile ating capetele spectatorilor în întuneric. Persoanele fricoase au un minut pentru a se ridica, și, urmînd un fir galben, pot să se refugieze în colțul lașilor, în timp ce orologiul bate secundele în ritmul bătăii inimii omenești. Cinematograful-bis este un drog. La fel ca marijuna și L.S.D.-ul, dar mult mai ieftin. „Viziunile“ sale pot fi comparate cu acelea ale unor alcoolici sau bolnavi mintali.

(după revista „Arts”, nr. 41/iulie 1966)

HIGH SCHOOL HELLCATS


BLOOD OF DRACULA
WILL GIVE YOU NIGHTMARES FOREVER

JEAN COCTEAU: TESTAMENTUL LUI ORFEU

Ultimul film, în dată, al lui Jean Cocteau, cît și ultimul din trilogia neliniștii (Sîngele unui poet — *1930,* Orfeu — *1950,* Testamentul lui Orfeu — *1960)* este *o incursiune în istoria aventuroasă a unui spirit flămînd de cunoaștere, un spirit* „indispensabil, cu toate că nu știu prea bine la ce“: *poetul. Ipostazele succesive ale creației, tragismul cunoașterii, obsesia Minervei, masca morții, șatra de gitani nomazi, miturile (Orfeu, Oedip), caii negri, periplurile vagabonde, refulările, eșecurile dorinței, criza libertății, efortul de reintegrare într-un regn condiționat, imaginea iubirii, iată filmul lui* Cocteau: *o nesperat de umană traducere a eternității în termenii disperați ai cotidianului său. Și, în același timp, justificarea metaforică a unui act: creația. Legitimația poetului: o floare.* „Vedeta filmului meu e un hibiscus“: *creație naturală splendidă, operă existentă înainte de a fi inventată de poet, care, scos din fire că nu e-n stare să prindă inefabilul în coordonate umane, o distruge. Prețul și principiul lui de osîndă. Examenul său de creator: trebuie să refacă floarea. Și artizanul cu degete abile o recompune din resturile strivite.* „Ia floarea asta... — Dar floarea asta-i moartă... — Nu poți întotdeauna învia ce iubești...“ *În rama avară a zațului publicistic ultimul autoportret al lui Cocteau n-ar încăpea decît mutilat. Vocea și mișcarea — cinematograful lui — nu pot fi convertite în cerneala tipăriturii decît cu prețul unor pierderi deplorabile. De pe o bandă de magnetofon pe care am „furat“ pista sonoră a filmului transcriu mai jos un fragment, pentru înțelegerea căruia sunt constrîns să vă rezum ceea ce nu se poate povesti: un film, mai bine zis, o parte din el pînă la secvența prezentată. Dar,* „eu am de pierdut totul, de-aceea și îndrăznesc“ *spunea Cocteau vorbind despre* Testamentul lui Orfeu.

R. V.

TESTAMENTUL LUI ORFEU. 1960. *Scenariu, dialog, regie:* Jean Cocteau. *Colaborator tehnic:* Claude Pinoteau. *Directorul fotografiei:* R. Pontoiseau. *Operator:* Raichi. *Sunet:* Bertrand. *Montaj:* Marie-Josephe Yoyotte. *Interpreți:* Jean Cocteau (Poetul), Edouard Dermit — pictor profesionist și prieten al lui Cocteau (Cégeste), Henri Crémieux (Savantul), Jean-Pierre Leaud, Alice Saprich, Françoise Cristophe. *Colaborare amicală:* Yul Brynner. (Ușierul Minervei), Daniel Gélin (Asistentul savantului), Maria Casares (Prințesa din *Orfeu*), François Perier (Heurtebise din *Orfeu*), Charles Aznavour, Picasso, nașul toreadorului L-M. Dominguin și al Luciei Bose, soția lui Dominguin (Prietenii îndurerați), Jean Marais (Oedip), Serge Lifar, Henry Torrès (Comperul de la concursul radiofonic). *Producător:* Jean Thuillier, cu ajutorul material furnisat de tinerii cineaști francezi din „noul val“ și, mai cu seamă, de Francois Truffaut. *Turnări:* septembrie — octombrie 1959. Les Baux-de-Provence, în Val D'Enfer, Studiourile Victorine, Nice, Vila Santo-Sospir la Saint Jean-Cap-Ferrat, decorată de Cocteau.

PROLOGUL *(rostit de Cocteau, ca de altfel întreg comentariul filmului).* După generic, mîna lui Cocteau, în cadru, desenează cu cretă albă pe fond negru cunoscutul profil obsesiv al lui Orfeu și scrie apoi titlul filmului: *Testamentul lui Orfeu sau nu mă-ntrebați de ce,* în timp ce rostește *Prologul.*

COCTEAU: (off): *Cinematograful are privilegiul de a permite unui mare număr de persoane să viseze împreună aceleași vise și, în afară de asta, de a înfățișa cu toată rigoarea realismului fantasmele irealității, pe scurt, e un admirabil vehicul de poezie. Filmul meu nu este altceva decît un număr de* strip-tease *în care mă despoi treptat de trup și-n care-mi arăt sufletul nud, pentru că există un public al umbrei considerabil, flămînd de acest mai adevărat decît adevăratul care va fi într-o zi semnul epocii noastre. Iată testamentul unui poet cu tinereți succesive care l-au susținut întotdeauna.*

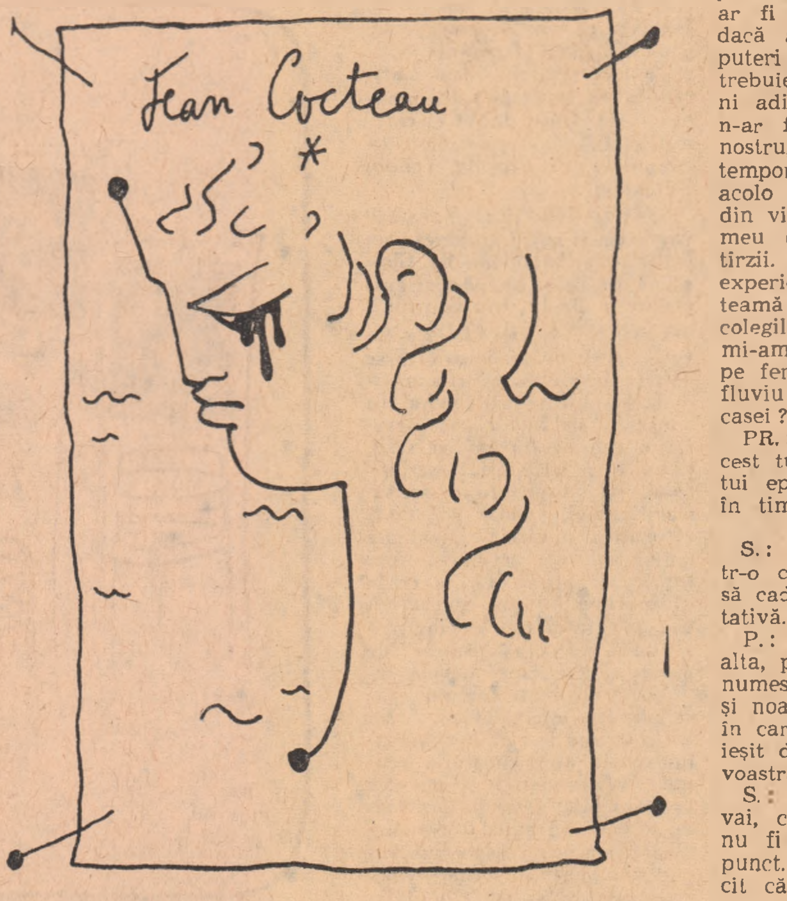
Poetul, în costumul secolului al XVIII-lea, rătăcit în spațiul-timp, își caută epoca. Pentru a se reintegra are nevoie de ajutorul unui savant contemporan inventatorul unei metode resurecționale. Cum Poetul — nemuritor ca și legendarul conte de Saint-Germain — nu are la dispoziție decît cîteva minute pentru incursiunile lui în viitor și cum nu știe exact anul în care savantul a inventat metoda, își proiectează „pe pipăite“ în spațiul-timp viitor făptura anacronică (în costum adecvat Louis XV: pelerină, cizme de catifea, jabo, perucă pudrată, tricorn, cravașă).

Astfel, se întîlnește cu savantul care e încă elev de liceu în cursul inferior. Îl revede sugar în brațele mamei, apoi paralitic și pe moarte într-un fotoliu pe rotile. Finalmente, recuperînd din mîna muribundului invenția — gloanțe de revolver care ucid înainte de a restitui subiectul epocii sale — nimerește în laboratorul unde are loc experiența resurecțională.

Odată revenit în epoca lui, de astă dată într-un costum modern, pășind ca-n vis, Poetul străbate un drum sălbatec de munte pe care se-ntîlnește cu un cal negru (figurat de un balerin îmbrăcat într-un colant de dans, și purtînd o coadă și un cap hirsut de cal). Poetul pornește după una dintre primele lui obsesii — calul, care-l conduce la un luminiș. Printre stînci e o șatră de gitani andaluzi cu rulote. În sunete de *flamenco antiguo* o țigancă tînără recompune din cenușa unui foc o fotografie pe care o duce altei țigănci mai în vîrstă, ghicitoare în cărți. (*„Am recunoscut de departe fotografia lui Cegeste, una dintre ultimele din filmul meu* Orfeu“). Țiganca rupe fotografia și i-o înmînează. Ajuns pe malul mării Poetul aruncă în valuri resturile fotografiei. Din valuri răsare Cegeste. După un dialog cu Cegeste, care-i oferă o floare de hibiscus, Poetul se lasă călăuzit de acest nou Virgiliu. Periplul lor îi conduce, după o serie de peripeții, în fața unui tribunal.

POETUL ÎN FAȚA JUDECĂTORILOR LUI *(Fragmente)*

Decor studio. O ușă și cîteva trepte construite pe platou. Poetul și Cegeste trec prin cadrul acestei uși deschise și poetul se apropie singur de o masă. Se aude zgomotul puternic al unui avion care sparge zidul de sunet. Pe masă se văd hîrtii și dosare. Așezați, Prințesa din *Orfeu* și Heurtebise, amîndoi în costume moderne, în negru, asemeni judecătorilor din filmul citat. Cegeste s-a așezat deoparte, pe-un scaun lîngă trepte.



POETUL *(recunoscîndu-i pe cei doi):* Ia te uită!

PRINȚESA: Ia te uită ce?

P.: Iertați-mă vă rog. Probabil că sunt victima unei asemănări extraordinare. Ce faceți aici?

PR.: Eu pun întrebările. *(Consultă niște hîrtii.)* Suntem comisia de anchetă a unui tribunal în fața căruia vei avea de răspuns pentru unele dintre faptele dumitale. Acest tribunal ar vrea să știe dacă te recunoști culpabil sau nu. *(Către Heurtebise.)* Te rog, dă lectură celor două capete de acuzare.

HEURTEBISE *(în picioare, citind): Primo:* ești acuzat de inocență, adică de încălcare a justiției fiind capabil și culpabil de toate crimele în loc să fii numai de una singură, apt de a fi justițiat cu o pedeapsă precisă a jurisdicției noastre. *Secundo:* ești acuzat că ai vrut să pătrunzi necontenit prin fraudă într-o lume care nu e a dumitale. Te recunoști culpabil sau nu?

P.: Mă recunosc, și în primul și într-al doilea caz, culpabil. Mărturisesc: sunt hărțuit de amenințarea greșelilor pe care nu le-am comis și mărturisesc, de asemenea, că am vrut să sar cel de-al patrulea zid misterios pe care oamenii își scriu iubirile și visurile.

PR.: De ce?

P.: Desigur, obosit de lumea-n care locuiesc de obicei, și din silă de obișnuință. La fel, datorită acestei nesupuneri pe care cutezanța o opune regulelor și datorită acestui spirit de creație care este cea mai înaltă formă a spiritului de contradicție propriu oamenilor.

PR. *(schimbînd o privire lungă cu Heurtebise):* Dacă nu mă-nșel, faci din nesupunere un sacerdoțiu?

P: Ce s-ar face fără ea copiii, artiștii, eroii?

H.: Nu le-ar mai rămîne decît steaua lor bună.

PR.: Nu ne aflăm aici pentru a asista la întreceri oratorice. Pune floarea pe masă. *(Poetul pune floarea pe masă și floarea dispare.)* De unde ai floarea asta?

P.: Mi-a fost dată de Cegeste.

H.: Cegeste... E dacă numă-nșel numele unui templu din Sicilia?

P.: Este și numele tînărului poet din filmul meu *Orfeu.*

PR. *(schimbînd din nou o privire cu Heurtebise):* Ce înțelegi prin „film“?

P.: Un film e o sursă înmărmuritoare a gîndirii. Un film învie actele moarte. Un film permite să dai irealului aparența realității.

PR.: Ce numești dumneata „ireal“?

P.: Ceea ce depășește bietele noastre limite.

H.: Ar exista deci printre dumneavoastră indivizi asemănători unui infirm adormit, fără mîini și fără picioare, visînd că gesticulează și că aleargă.

P.: Ați definit excelent poetul.

PR.: Ce-nțelegi dumneata prin „poet“?

P.: Poetul, compunînd poeme, folosește o limbă care nu e nici vie, nici moartă, pe care puțini o vorbesc și pe care și mai puțini o-nțeleg.

PR: Și pentru ce acești puțini vorbesc limba asta?

P.: Pentru a-și întîlni compatrioții într-o lume-n care prea adesea exhibiționismul, care nu-i decît pornirea de a-ți înfățișa sufletul nud, este exercitat de orbi.

H. *(făcîndu-i lui Cegeste semn să se-apropie):* Cegeste.

C.: Prezent.

PR. *(aprinzîndu-și o țigară sub privirile amuzate ale lui Heurtebise):* Cine ți-a dat dreptul să te-arăți acestui om și să-i aduci floarea asta?

C.: Floarea era moartă. Am primit ordinul să i-o înmînez ca s-o învie.

PR.: Poți să-mi dai o dovadă a puterilor dumitale?

C. *(arătînd spre Poet):* Sunt de părerea — acestui om, cînd declară că tot ceea ce se dovedește e vulgar. Va trebui, vai, să mă credeți pe cuvînt.

PR. *(glacial):* Îndrăznești să-mi dai lecții? E culmea! Iau notă. *(Către Poet).* Domnule! Domiciliul dumitale?

P.: Locuiesc aici, la o prietenă al cărei oaspete sunt. *(E vorba de d-na Alec Weisweiller, stăpîna vilei Santo-Sospir.)*

PR.: Ce tot spui? Unde suntem acum nu există „aici“.

H. Nu suntem nicăieri.

P.: Totuși, tocmai am trecut prin fața unor mozaicuri și-a unei tapiserii pe care le-am făcut eu și care-mpodobesc vila despre care vă vorbesc.

PR.: Se poate să fi trecut prin fața acestei tapiserii și-a acestor mozaicuri, dar asta pentru că am vrut să-ți scoatem această tapiserie și-aceste mozaicuri în cale. N-are importanță unde și le închipuie credulitatea dumitale. Aduceți martorul. *(În fața mesei apare într-un fondu lent, savantul în pijama.)*

S. *(ca și cum s-ar trezi brusc):* Unde mă aflu?

H.: Profesore, asta-i o întrebare nedemnă de un om de știință. Așa spune o femeie frumoasă care se preface că a leșinat și că-și revine.

S: Eram în pat... dormeam...

PR.: Sunteți în pat, profesore, și dormiți. Numai că nu ne visați. Ocupați una dintre acele cute ale timpului, studierii căruia v-ați consacrat. Studiu care vă onorează inteligența, dar pe care regnul nostru nu-l încuviințează deloc. Vă veți trezi și vă veți aminti de noi ca și cum am fi niște personaje ale visului vostru. *(Arătînd spre Poet.)* Îl cunoașteți pe omul ăsta? *(Savantul își pune ochelarii și-l privește pe poet. Șovăie).*

P.: Profesore! Ați uitat atît de repede! E adevărat, aveți o scuză, dormiți. Nu m-ați debarasat dumneavoastră de curînd de crisalida mea Louis XV: pelerină, cizme, jabo, perucă albă, tricorn, cravașă?

S. *(jovial):* La naiba, da!

P.: Nu vă reproșez nimic. M-ați prevenit în mod cinstit că nu răspundeți de urmări.

S.: Ce faceți aici?

PR. *(iritată):* Aici, domnilor, vă repet, eu comand, V-aș fi recunoscătoare dac-ați tăcea și dac-ați răspunde numai la-ntrebările mele *(Către savant.)* În ce împrejurări l-ați cunoscut pe omul acesta?

S.: Foarte simplu...

P. *(zîmbind):* Dacă vreți...

H.: Liniște!

PR.: Răspundeți!

S.: Eram disperat că nu pot duce la bun sfîrșit considerabila descoperire a unei metode resurecționale și e probabil că descoperirea mea ar fi murit odată cu mine dacă acest om, înzestrat cu puteri pe care le ignor și care trebuie să depindă de crononi adică particule de timp, n-ar fi părăsit continuum-ul nostru, n-ar fi călătorit în intemporal, nu s-ar fi rătăcit acolo și nu mi-ar fi readus din viitorul meu în prezentul meu dovada reușitei mele tîrzii. Am făcut asupra lui experiența. Să adaog că, de teamă să nu-mi pierd stima colegilor de la Academie, mi-am aruncat descoperirea pe fereastră, în Sena... un fluviu care-mi curge prin fața casei?

PR.: Ați reușit așadar acest tur de forță de a restitui epocii lui un om rătăcit în timp?

S.: Exact. L-am scos dintr-o cursă în care l-a făcut să cadă primejdioasa lui tentativă.

P.: Ca să mă-mpingeți în alta, profesore. Căci eu nu numesc asta a trăi între zi și noapte, în crepusculul ăsta în care mă mișc de cînd am ieșit din laboratorul dumneavoastră.

S.: Îmi pare rău. Se poate, vai, ca descoperirea mea să nu fi fost pusă perfect la punct. Sunt cu atît mai fericit că am distrus-o.

H.: Sub ce formă se prezenta descoperirea?

S.: O cutie cu gloanțe pe care pulberea mea le propulsează mai iute decît lumina. Cutia asta am aruncat-o în apă.

PR.: Dezorganizînd, din orgoliu, niște măsuri (chiar nepotrivite) luate cu vremea de lumea voastră drept dezordinea ei originară, oamenii riscă să rupă un lanț spre a-și da iluzia progresului.

S.: Doamnă! Condamnați astfel întreaga știință.

PR. *(către savant):* Ce-ați putea să-mi spuneți dacă ar trebui să-l apărați pe omul ăsta?

S.: Că e un poet, adică indispensabil, cu toate că nu știu la ce.

P.: De unde știți asta, profesore? Sunteți vrăjitor?

S.: Savanții nu sunt întotdeauna așa de mărginiți pe cît cred unii artiști. Pot, doamnă, să vă întreb ceva la rîndu-mi?

PR.: Vom vedea dacă am voie să vă răspund,

S.: Simplă curiozitate de om de știință! Iată: ce oră e acum?

H.: Nici una, profesore. Nici una. Continuați să dormiți. Sunteți liber.

S.: Mulțumesc... Doamnă... omagiile mele *(Își scoate ochelarii.)* Dorm. *(Dispare în fondu.)*

PR. *(către Poet):* Știu că ocolurile itinerariului dumitale sunt un fel de labirint foarte îndepărtat de al nostru, cu toate că se întîlnește cu el, și că dacă ți-a fost cu putință să descoperi singura persoană în stare să ți îndrepte greșelile și nesupunerea la legile terestre, actul acesta nu se datora unei neatenții a necunoscutului, ci unei anume indulgențe supreme de care ți se-ntîmplă, dragă domnule, să abuzezi și care s-ar putea să înceteze într-o bună zi. Dacă-mi depășesc aici prerogativele, o fac pentru că țineam să te previn, înainte de a-l consulta pe ghidul dumitale asupra limitei privilegiilor și a responsabilităților lui.

P.: Mi-e greu să vă înțeleg.

PR. *(către Poet):* Consideri că mai ai ceva de adăugat în apărarea dumitale?

P.: Am de spus că dacă merit o pedeapsă, nu cred că aș putea fi osîndit la alta mai grea decît aceea care mă obligă să trăiesc între două ape, sau, ca să folosesc limbajul dumneavoastră: între două zone. Un cineast ar spune „în difuzie“. Aș da oricît să pot din nou simți sub picioare străvechiul pămînt gol și să nu mă pierd în penumbra unui univers ciudat.

PR: Acest lucru nu e de resortul nostru. Tribunalul va aprecia. Comisiunea rogatorie te condamnă preventiv la pedeapsa cu viața. *(Prințesa dispare în fondu.)*

H.: Minimum. Mai ales la vîrsta dumitale. *(Scoate de la spate floarea pe care-o ascundea în mîna dreaptă.)* Floarea dumitale...

ILYA EHRENBURG: „UZINĂ DE VISURI“, 1932

CE E CINEMATOGRAFUL?

Cinematograful mai înseamnă marii actori, ghetele lui Charlot, surîsul lui Douglas, ochelarii lui Harold Lloyd.

Buster Keaton poartă un nume diferit în fiecare țară: în Siam – Konfreto; în Liberia – Kazunk; în Cehoslovacia – Prysmysleno; în Spania – Zefonio; în Franța – Malec; în Islanda – Glo-Glo. E „omul care nu rîde niciodată“.

Greta Garbo e sirena blondă. Douglas Fairbanks avea, cînd s-a născut, dinți, cum avea și Richard al III-lea... Asta-i cinematograful.

UN FILM PLICTISITOR

„Societatea de Cineromane“ l-a însărcinat pe regisorul Marcel l'Herbier să facă un film după **Banii,** romanul lui Zola. Pînă atunci, Marcel l'Herbier nu se ocupase niciodată cu speculațiuni de bursă – e un artist și un estet. Ca om conștiincios ce se află, s-a dus mai întîi la Bursă ca să studieze o lume care-i era cu totul necunoscută.

Pe treptele Bursei, niște vlăjgani tineri scoteau răcnete frenetice. Își învîrteau bastoanele, nădușeau, își pierdeau meloanele; scuipau cifre.

Marcel l'Herbier nu-i un copil, totuși a rămas descumpănit. Ce strigau?... Se descoperise sub treptele Bursei vreun filon de aur sau fîntînile Parisului se transformaseră în puțuri petrolifere?

Un tip jegos, cu fața schimonosită și cu cravata strîmbă, a strigat, îmbrîncindu-și vecinul:

– 68!... 68!...

Grozav figurant!... Unul ca ăsta trebuia găsit... Gros-plan... Ce anume vinde? Petrol? Cupru? Cauciuc?

Apucatul i-a azvîrlit un zîmbet disprețuitor: „Peliculă...“

– 68!...

Tipul vindea acțiuni de film.

HOLLYWOOD PENTRU EUROPENI

Se fabrică filme pe bandă. Ford – automobilele, Gillette – lamele. Paramount – visele. Cinematograful – produs al noului secol. Sufletul lui – viteza.

30" – lacrimi. Pe urmă, 40" – fugă și urmărire. Apoi 10" – moartea. Priviți repede. Fabricați repede. Poeții și caii au dispărut. În locul lor, caii-putere și filmele Paramount.

gazeta literară

COMITETUL DE REDACȚIE: **Tiberiu Utan** (redactor șef); **Teodor Balș**; **Al. I. Ghilia**; **Ion Lăncrănjan** (redactor șef adjunct); **Alexandru Oprea** (redactor șef adjunct); **Eugen Simion**; **Mihai Stoian** (secretar de redacție)

Prezentarea artistică: Radu Georgescu
Prezentarea grafică: Mircea Popescu

Imprimat la Întreprinderea poligrafică „Informația“

REDACȚIA: București — Bd. Ana Ipătescu 15. Telefon: 12.94.44; 11.39.36; 12.74.26. ADMINISTRAȚIA: Șos. Kiseleff nr. 10. Telefon: 18.33.99. ABONAMENTE: 3 luni 13 lei; 6 luni 26 lei; 1 an 52 lei.